

بنیة القصيدة القصيرة

في شعر أدونيس

د. علي الشرع



دراسة

د. علي الشرع

بنية القصيدة القصيرة
في شعر أدونيس
دراسة

منشورات اتحاد الكتاب العرب

١٩٨٧

حقوق الطبع والترجمة والاقتباس محفوظة
للاتحاد الكتابي العربي

تصميم الغلاف: أنور الرحبي

مقدمة

تتألف هذه الدراسة من فصلين : الأول يناقش أبعادا خاصة في مسيرة أدونيس الفكرية والأدبية للكشف عن موقعه من حركة الشعر العربي المعاصر ، والثاني مخصص لدراسة ظاهرة القصيدة القصيرة في شعر أدونيس من حيث طبيعتها والتطورات التي اجتازتها والبنى الفنية التي أودعت فيها .

ان طبيعة الشعر العربي المعاصر بعامة وشعر أدونيس بخاصة - بما ينطوي عليه من عمق ودقة وغموض - اقتضت منهجا خاصة في الدراسة . فهذه الدراسة تقوم أولا على تفسير النص الشعري ، وثانيا على ملاحظة الظاهرة الفكرية والبنوية التي يكشف عنها النص ، وثالثا على حصر النصوص المتشابهة أو المتقاربة وذلك من أجل دراستها في اطار ظاهرة متطورة .

والدارس لا يخفي أن صعوبات جمة قد واجهته في هذه الدراسة ، ولعل أهمها غياب الدراسات المتأنية في شعر أدونيس . فعلى الرغم من شهرة الشاعر ، وعلى الرغم من كثرة الأحكام النقدية التي يتداولها النقاد له أو عليه . . فإن جزءا يسيرا جدا من شعره قد خضع لدراسة متأنية دقيقة . فمعظم الأحكام النقدية التي تداولها النقاد حول أدونيس على مدى الثلاثين سنة الاخيرة كانت وليدة انطباعات متسعة ليست ذات

قيمة حقيقية في عملية الكشف عن مساهمته الكبيرة في الشعر العربي
المعاصر •

وأخيراً آمل أن تكون في هذه الدراسات إضافات جديدة تساعد
الباحثين في دراسة شعر أدونيس بخاصة ، وبالتالي ، في دراسة الشعر
العربي المعاصر بعامة •

الدكتور علي الشرع
جامعة اليرموك
صيف ١٩٨٥

بداية مبكرة :

ولد أدونيس ، على أحمد سعيد أسبر ، الشاعر السوري ★ في قرية قصابين ، القرية الجبلية التي تقع بين اللاذقية وطرطوس ، في سنة ١٩٣٠ . وبسبب الفقر - ربما - لم ينتظم في المدرسة الا في سن الرابعة عشرة ، حيث دخل مدرسة طرطوس سنة ١٩٤٤ . ويقال أن تحصيله العلمي بدأ أولا على يد والده الذي كان يدرسه شيئا من القرآن والشعر العربي القديم . أنهى أدونيس دراسته الثانوية في مدرسة اللاذقية وتابع تحصيله العلمي الجامعي حيث حصل على درجة الفلسفة من جامعة دمشق ١٩٥٤ . تزوج أدونيس فتاة سورية معروفة اليوم وهي الدكتورة خالدة سعيد وقد كانت تشاركه حينئذ همومه السياسية والفكرية . ونتيجة لبعض الظروف السياسية المتعلقة بالحزب القومي للسوري هرب أدونيس سنة ١٩٥٦ الى لبنان حيث اشتغل مدرسا في المدارس الثانوية ، وحصل أخيرا سنة ١٩٥٧ على الجنسية اللبنانية . (١)

✽ قدم أدونيس نفسه في « الندوة اللبنانية » سنة ١٩٦٨ بقوله : « آجيء من بيت شيعي . كل بيت شيعي يرث المفاجعة . لكنه ينتظر فرحا بجي . قبل أن احتضن تاريخي في لبنان ، احتضنت التاريخ » أن من يجلس أمامكم على هذا الكرسي شخص تمتلئ ذاكرته بالحفر امتلاء الشوارع ، وها أنا بينكم ، لكن هذه الحفر التي تنتقل معي تفصلني عنكم . لن يكون لقلوبنا مضيئا ما لم تكشفها » .

كان أدونيس نشيطا سياسيا وفكريا أيام الدراسة الثانوية • ولعل أهم هذه النشاطات في هذه الفترة هو انتمائه للحزب القومي الاجتماعي السوري • والحقيقة أن صلته المبكرة بهذا الحزب كان لها أثر فعال ، فلقبه الذي شهر به أي « أدونيس » جاءه من زعيم الحزب ، انطون سعادة • ★ لقد غلب هذا اللقب على الشاعر حتى غطى على اسمه الحقيقي (٢) .

* أدونيس صيغة يونانية للفظة السورية - الفينيقية والكنعانية - القديمة « ادوني » التي تعني السيد أو الإله • وأدونيس نظير للاسم تموز اله الخصب • وقد ارتبط أدونيس بالحضارة الدينية والفكرية لمجتمعات شرقي المتوسط قبل أن ينتقل بنفس الدلالة للحضارة الأوروبية - اليونانية - فيما بعد • وعندما أسس الحزب القومي السوري في الثلاثينات من هذا القرن استقل زعيم الحزب انطون سعادة البحوث العلمية والاسطورية التي نشرت حول الحضارة السورية القديمة ليعمق احساس أعضاء الحزب بوجود كيان سوري متميز مستند على تراث حضاري قديم يرجع الى جذور تاريخية : أبعد من الطابع العربي والإسلامي الذي يسود سورية اليوم • (لمزيد من المعلومات حول أسطورة تموز أو أدونيس يراجع I Frazer . Sor James George, Adonis , Attis, osiris , Studies in the History of the Oriental Religion .)

وتراجع ترجمة لبعض كلام فريزر حول الموضوع ذاته في كتاب جبرا ابراهيم جبرا ، أدونيس أو تموز ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٣ ١٩٨٢ .
* لقد أنكر أدونيس ما يقال بخصوص ارتباط لقبه بالزعيم انطون سعادة • ففي مقابلة مع أحمد أبي كف نشرت في مجلة الهلال ٩٤ سنة ١٩٦٧ (ص ١٥٥) قال : انه اختار هذا اللقب بنفسه وذلك حتى يتمكن من نشر أعماله الشعرية التي رفضتها المجلات آنذاك عندما كان يرسلها اليها مذيلة باسمه الحقيقي • ولكن هذا الإنكار لم يلاق قبولا لدى بعض الدارسين • فقد رأى جوزيف زيدان أن أدونيس حاول بهذا الإنكار أن ينسي قراءة ارتباطاته الفكرية القديمة • انظر :

Joseph zeidan , Myth and Symbol in the poetry of Adonis and Yusuf al - Khâl ,))

Journal of Arabic Literature , x , 1979 , p. 86 .

ومهما يكن السبب وراء اختيار الشاعر لهذا اللقب فإن الدارس يلاحظ

أدونيس ومجلة شعر :

في كانون الثاني سنة ١٩٥٥ خصصت مجلة الآداب البيروتية التي بدأ صدورها في سنة ١٩٥٣ ، عدداً خاصاً لمعالجة قضايا الشعر العربي المعاصر . وقد خصص هذا العدد ، كما جاء في افتتاحيته ، ليمثل جيل الشباب من الكتاب ، وليحتضن انتاجهم الأدبي ، وليشجع الأدب الملتزم .^(٣) والعدد المذكور ، على الرغم من الأهمية التي يعقدها عليه النقاد المعاصرون .^(٤) ، لم يول أدونيس الشاعر أهمية تذكر ، مع أن عدداً كبيراً من زملائه الشعراء المعاصرين قد وجدوا المجال الواسع في هذا العدد سواء ينشر قصائدهم أم ينشر المقالات والبحوث عنهم ، ففي هذا العدد تجد اهتماماً بالسياب ، وفدوى طوقان ، وزار القبانى ، وصلاح عبد الصبور وبلند الحيدري . . . الخ^(٥) . فاقد سوري واحد هو شاعر مصطفى أشار بشكل عابر الى أدونيس ضمن مقالة احصائية عن شعر الشعراء المعاصرين في سورية . والطريقة التي أشير بها الى أدونيس

بأن هذا الاختيار بعد ذاته لم يكن مصادفة . وبظن الدارس . أن هذا الاختيار ربما كان اثرًا من آثار الثقافة الحزبية التي كان مخطوط الحزب يحرسون على بثها في وعي أعضائه الشباب الذين لم تفسد نفوسهم بعد من جراء الثقافة السائدة » ، انظر : انطون سعادة ، « شرح العقيدة » ، ١٩٥٨ ، ص ١٤٧ - ١٥٥ . وربما يؤكد هذا الظن إشارة قائد الحزب الجديد ، جورج عبد المسيح في كتابه « الخيط الأبيض » ، حيث أشار الى أن آراء الحزب قد انتشرت بين صفوف الطلاب في شمال سورية في الأربعينات ، والى أن اجتماعات كانت تعقد بين زعيم الحزب ، انطون سعادة وهؤلاء الطلاب . انظر كتاب جورج عبد المسيح ، « الخيط الأبيض » منشورات الحزب ص ٤٤ - ٤٥ . وانظر كذلك : هشام شرابي ، « الجمر والرماد » ، بيروت دار الطليعة ، ١٩٧٨ ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .

في هذا المقال تكشف عن نظرة الناقد الخاصة لهذا الشاعر كما تكشف عن موقف مجلة الآداب منه أيضا . * * *
مرتبطا بعلاقته الحزبية مع الزعيم انطون سعادة ، وفي ذلك دلالة واضحة لقراء مجلة الآداب ذات الاتجاه القومي العربي .^(٦)

في سنة ١٩٥٧ ، أسس عضو منفصل عن الحزب القومي السوري وهو الشاعر المعروف يوسف الخال ، مجلة شعر . وخلافا لما جاء في افتتاحية الآداب في عدد كانون الثاني ١٩٥٥ ، قال كاتب افتتاحية مجلة « شعر » ان المجلة تقيّم النصوص الأدبية لاعتبارات فنية بغض النظر عن التوجه السياسي أو الفكري لأصحاب هذه النصوص^(٧) ولقد استقطبت « شعر » عددا كبيرا من الشعراء والروائيين والنقاد العرب الشباب الذين كانوا على صلة وثيقة بالثقافة الغربية وآدابها . ولقد قدم هؤلاء من خلال المجلة أعمالا شعرية ونقدية كثيرة ، كما ساهموا في تعريف القراء العرب بعدد كبير من مشهوري الشعراء والنقاد الغربيين . وكان أدونيس على رأس الذين اجتذبتهم المجلة ، وقد كان يحظى بالمكانة الأولى ، وأحيط بالاعجاب والتقدير ، وانعقدت عليه الآمال في ابداع نهج شعري جديد . ولعل الصيغة التي قدمت بها المجلة أدونيس تمكس طبيعة هذا الاهتمام :

* روى الروائي القديم سعيد تقي الدين ، صديق سهيل ادريس محرو مجلة الآداب البيروتية ، روى الخبر التالي الذي يؤكد موقف مجلة الآداب من أعضاء الحزب القومي السوري : « ان محرر مجلة الآداب سوف يحجم عن نشر الأعمال البطولية لفسان جديد في معارك فلسطين بسبب كونه عضوا في الحزب القومي السوري انظر : سعيد تقي الدين ، « رياح في شراعي » ، بيروت ، دار المجاني ، ١٩٦٠ ص ٢٦٦ - ٢٢٧ .

* * * انفصل يوسف الخال عن الحزب السوري سنة ١٩٤٧ : انظر ما قاله في مجلة شعر ع ٢٢ ، ١٩٦٢ ص ٩ .

« ولأدونيس مجموعات شعرية كثيرة كلها معدة للطبع في مطابع المجلة ، وهذه المجموعات هي حصيلة ما ألفه أدونيس في السنوات الخمس الأخيرة . وعندما تنشر هذه المجاميع الشعرية سيتحقق القراء أن لدى أدونيس الشاعر الناهض ، طاقة شعرية كبيرة بحيث اذا قدر لها الرعاية السليمة فانها ستجعل منه ليس عنوافا على جيله من الشعراء العرب فقط ، بل سترفعه الى مستوى عالمي في عالم الشعر . » (٨)

وبالمقابل فان أدونيس نفسه قد انهمك حتى أذنيه في نشاطات المجلة ، مساهما في الكتابة لأعدادها ومشاركا بعبء تحريرها واختيار موادها . ولقد ظهر اسم أدونيس في كل عدد من أعداد المجلة على مدى السنوات (١٩٥٧ — ١٩٦٢) سواء بنشر قصيدة أم بتعليق نقدي أم بترجمة عمل أدبي أو نقدي ما . أما طبيعة أعماله الشعرية في هذه الفترة من اشتغاله مع مجلة شعر فقد كانت تدور بحدود اطار فكري محدد تقريبا ، فقد كان يستلهم الروح الحضارية السورية القديمة ، ويوظف كثيرا من أساطيرها ورموزها ، ولعل من أشهر أعماله الشعرية التي قدمها في هذه الفترة أربع قصائد ذات دلالة واضحة على طبيعة اتجاهه الفكري ، القصيدة الأولى ، بعنوان « مجنون بين الموتى » ، ألفها سنة ١٩٥٦ ، ونشرها في مجلة شعر (١٩٥٧) والقصيدة تلقى ظلالة من الشك على أخلاقية الحروب كما أن لها دلالة خاصة بالنسبة لدارس أدونيس ، وذلك لارتباطها بحياة الجندية يوم كان مجندا في الجيش السوري .

فقد سجل فيها انطباعاته — ربما — عن حرب السويس (١٩٥٦) . (٩)
أما القصيدة الثانية فهي واحدة من أشهر قصائد أدونيس بالخمسينات ، أعني قصيدة « البعث والرماد » (١٩٥٨) . ففي هذه القصيدة يسيطر الحلم على أدونيس ليعيده الى رحاب أمجاد الحضارة الفينيقية القديمة

حيث تعاق روحه طقوس القينيق فتستشعر روح البعث واليقظة على
أبخرة معابد يعلبك وتحت عظمة هياكلها • وبنفس الوقت فإن أدونيس
يوظف جزءا كبيرا من هذه القصيدة : « رماد عائشة » ليسخر من
الحضارات الأخرى التي بسطت سلطانها على الأرض السورية في
العهود التاريخية المتأخرة • (١٠) • أما القصيدة الثالثة فإنها تمثل وثيقة
واضحة ضد موقف أدونيس السلبي من الوحدة العربية بين مصر
وسورية ، وهذه القصيدة جاءت بعنوان « وحده اليأس » وقد ألفها
لدى الاعلان عن الوحدة سنة (١٩٥٨) (١١) أما القصيدة الرابعة فكانت
بعنوان : « أرواد يا أميرة الوهم » (١٩٥٩) • وفي هذه القصيدة يدعو
أدونيس الى تجاوز التراث العربي والتغلغل الى أبعاد تراثية أقدم وأعرق ،
سادت المنطقة السورية قبل الحضارة العربية الاسلامية • (١٢)

حقيقة لم يكن مناوئو أدونيس بحاجة الى أدلة كثيرة ليشتوا هويته
الفكرية ، فمجرد ارتباطه بمجلة شعر كان كفيلا بأن يؤلب عليه كل
الساخطين على هذه المجلة واتجاهها الفكري • فالمجلة بنظر الكثيرين من
مثقفي العرب بالخمسينات والستينات و - ربما - اليوم ، كانت محورا
يلتف حوله اعضاء الحزب القومي السوري ، فلذلك كان كل ما تقدمه
المجلة يفهم من هذا المنظار • فقد كانت دعوة المجلة الى التجديد في
الشعر أو الفكر أو اللغة تفهم باعتبارها دعوة لهدم الأدب العربي
أو حضارة العرب أو تراثهم • وكانت دعوتها للاقتراح على التيارات
الفكرية الغربية تعني مناصرة الفكر الاستعماري ضد الالذفاع العربي في
صراعه مع هذا الاستعمار وكانت دعوة المجلة لتقدير الأدب بعيدا عن
التيارات الفكرية لأصحابها تعني النيل من الأدب الملزم الموظف لخدمة
تطلعات المجتمع العربي الحديث • *

* هناك مؤشرات كثيرة توحى بأن مجلة ، شعر ، كانت قد انحرفت
كثيرا عن الخط الفكري الذي مثله الحزب القومي السوري . فالطلع

وهكذا وجد أدونيس نفسه مجبراً على التحصن داخل حدود مجلة شعر . فلقد كان الاهتمام بشعره آتياً فقط من أولئك المدارس أو النقاد الذين يدورون في رحاب هذه المجلة . وبنفس الوقت فإن هذا التحصن يجدر أن مجلة شعر ربما حال بين أدونيس والنشر في مجلات

على أقوال زعيم الحزب انطون سعادة ، وكذلك على أقوال خليفته جورج عبد المسيح يلاحظ أن الحزب كان من أول الداعين لفكرة الالتزام الفكري والأدبي بالمعنى الذي ساد في الأوساط الثقافية العربية في فترة الخمسينات والستينات . فمن الآراء التي تنسب لقادة (الحزب السوري أن يتخلى أعضاء الحزب عن التزامات والفلسفات التي تنمي الحس الفردي أو الحس المثالي أو الصوفي ، كما يجب على الحزبي أن لا ينخدع بالاتجاهات الفلسفية المثالية الدامية للأخوة الإنسانية أو السلام العالمي وذلك لما تنطوي عليه هذه الفلسفات من دعوة لتشبيط همم الشعوب المستضعفة في مقاومة القوى الاستعمارية التي تختفي وراء مثل هذه الفلسفات . وللسبب نفسه رفض قادة الحزب فكرة التمحور في صف اليمين واليسار . وذلك لأنها مجرد هراء فلا يفيد أبناء هذه المنطقة ولا يخدم مصالحهم . (انظر مزيداً من هذه الآراء في : انطون سعادة ، شرح العقيدة ١٩٥٩ ص ١٦٦ - ١٦٨ ، وانظر : جورج عبد المسيح ، الخيط الأبيض ، ص ٢١ - ٢٣ ، ٧٣ ، وكذلك سعيد تقي الدين ، رياح في شرامي ص ١٤٣) .

وبلاحظ هنا أن هذه التوجيهات الأساسية في فكر الحزب القومي السوري لا تشكل مدار اهتمام بالنسبة للقائمين على مجلة شعر يوم تأسيسها . فمن المبادئ التي أكدت عليها شعر في أول أبعادها التركيز على إبراز النزعة الفردية والتخلي عن فكرة الالتزام بالمعنى السائد آنذاك والاهتمام بالقيم الجمالية للشعر بغض النظر عما يتضمنه من اتجاهات فكرية . وإذا كان لمجلة شعر صلة ما بالحزب القومي السوري فإن هذه الصلة قد ارتبطت مع حركة تمرد مبكرة شهدتها الحزب في أثناء غياب زعيمه في أمريكا (١٩٣٨ - ١٩٤٧) ، الحركة التي مثلها عدد من أعضاء الحزب مثل فايز صايغ وعسان تويني اللذين خالفا تعليم الزعيم فيما يخص قيمة الفرد بالمجتمع (لمزيد من ذلك انظر : هشام شرابي ، الجمر والرمد ص ٨٢) .

أدبية أخرى ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى كان هذا التحصن سبباً في منع الدائرين في محاور فكرية أخرى من تناول إنتاج أدونيس بالدراسة أو النقد . والباحث المدقق يلاحظ مدى تأثير ظاهرة التمحور هذه على طبيعة الدراسات النقدية في الساحة الأدبية في المنطقة العربية . ففي الوقت الذي كانت فيه الدراسات تتوالى على إنتاج شاعر مثل السياب أو البياتي أو عبد الصبور ... الخ في بعض المجالات العربية من مثل « الآداب » ، و « الشعر المصرية » والكاتب و « المجلة » ... كان اسم أدونيس غائبا بشكل كلي من صفحات هذه المجالات حتى سنة ١٩٦٣ أي السنة التي انفصل فيها أدونيس نهائيا عن مجلة شعر .

اختلاف أدونيس مع مجلة شعر :

بدأ أدونيس مع صيف ١٩٦٠ ينشر مختارات من الشعر العربي في مجلة شعر تحت عنوان « من التراث العربي » والحقيقة أن النماذج المختارة ظهرت في المجلة دون ذكر اسم من اختارها ولم تعرف هوية مختار هذه النماذج إلا في وقت متأخر . وقدّم أدونيس لهذه المختارات حينئذ بقوله : ان نهضة الشعر العربي الحالية لن تكون نهضة حقيقية ما لم تعمق اهتمامها مع التراث العربي القديم باعتبارها تطوراً قابلاً من هذا التراث وحلقة من حلقاته . (١٣)

بدأ أدونيس مختاراته الشعرية باختيار نماذج من الشعر الجاهلي الذي وصفه بقوله : انه الشعر الذي يمثل القيم الجمالية الخالدة . واستمر أدونيس في نشر مختاراته متدرجاً في الاختيار حسب أعصر الأدب العربي المعروفة ، وقد استغرقه هذا العمل مدة سنتين . وفيما بعد جمع حصيلة هذه المختارات بكتاب سماه « ديوان الشعر العربي » .

ويبدو أن انشغال أدونيس بهذا العمل لم يلق قبولا لدى بعض زملائه في دائرة مجلة شعر . ففي افتتاحية العدد الحادي والعشرين سنة ١٩٦٢ كتب الكاتب المصري محيي الدين محمد ، وأدونيس حينئذ كان يواصل نشر مختاراته ، كتب يقول : أن محيي الشعر الأوروبي يمكنهم قراءة شعر شكسبير وداتي ليستمتعوا بشعرهما وليتذوقوه ، وذلك لأن الفوارق بين الحضارة الأوروبية الحديثة والحضارة الأوروبية القديمة هي فوارق في درجة التطور ، في حين أن الفرق بيننا - نحن في الشرق العربي - وبين امرئ القيس هو فرق هائل ، انه فرق في النوع . وهكذا فإن الرجوع الى الماضي - أي الى الشعر العربي القديم - هو مرض نفسي ، بل يمكن القول أنه عدو المعاصرة . (١٤)

وبنفس الوقت الذي كان فيه أدونيس مشغولا بمختاراته الشعرية ، كان منهمكا أيضا بتأليف عمل شعري آخر فرغ من تأليفه ١٩٦١ ، وذلك بعنوان « أغاني مهيار الدمشقي » ، صدر عن مجلة شعر . و « مهيار » كما هو معروف مرتبط بمهيار الديلمي الشاعر الاسلامي العباسي الشيعي الذي انحرف عن المجوسية واعتنق الاسلام على يد الشريف الرضي . وقضية اختيار أدونيس لاسم « مهيار » كانت مثار جدل . فادونيس نفسه ينكر أنه اختار اسم « مهيار » للصلوات المذهبية ، بل أكثر من ذلك ينفي أدونيس أنه قرأ شعر مهيار . أو تعرف على مكاتبه الشعرية الا في وقت متأخر . (١٥) والدارس من جهته أيضا يشك في امكانية تأثير أدونيس بملامح معينة من شخصية مهيار الديلمي . فالشاعر العباسي شاعر مداح ومعظم مدحه كان للحكام العباسيين . كما لا توجد ملامح فنية متميزة في شعر مهيار الديلمي تجعل واحدا مثل أدونيس يلتفت اليه أو أن يجعل منه دافع ايحاء شعري أو فكري . ولكن مع هذا فإن « أغاني مهيار الدمشقي » يؤشر بوضوح الى بداية تحول في مسيرة

أدونيس النكزية • فعلى الأقل أبرز أدونيس في هذا العمل الشعري تحولاً وانحرافاً عن مصادره الحضارية والثقافية القديمة ، أي المصادر السورية الفينيقية القديمة التي طغت على معظم أعماله الشعرية السابقة • ويلاحظ أيضاً أن أدونيس في « أغاني مهيار » كان يعيش قلقاً فكرياً ونفسياً حاداً؛ وصوت « مهيار » صوت « أغاني مهيار الدمشقي » صوت حائر قلق متقلب الاتجاه تنتهي به رحلة البحث إلى رحاب مدينة عريّة مشؤومة ، هي مدينة أرم ذات العمد ، المدينة الملعونة بالعرف الحضاري الإسلامي • (١٦)

ولعل من بعض الأعمال الشعرية التي تكشف عن ابتعاد أدونيس أكثر عن مجلة شعر قصيدته المطولة « الصقر وتحولات الصقر » نشر أدونيس القصيدة سنة ١٩٦٢ مذبذبة باسمه الحقيقي ثم بلقبه الكتابي هكذا (على أحمد سعيد / أدونيس) وهذا أمر لم يعتد عليه أدونيس في أعمال سابقة • وقدم أدونيس للقصيدة بكلمة ثرية قال فيها أنه استوحى في هذه القصيدة حياة عبد الرحمن الداخل ، البطل الذي أقام مملكته على أرض أوروبية • والجدير بالذكر أن قصيدة الصقر كانت القصيدة الأولى التي تتناول مضوناً فكرياً مرتبطاً بالتاريخ العربي • وهذا التوظيف للتاريخ العربي لا يعني أن القصيدة تعبر عن مشاعر طيبة تجاهه • فالقصيدة في الواقع تعرض بالطابع الدموي العنيف الذي ساد الحياة العربية السياسية في عهدها التاريخية المتعاقبة • ولعل أدونيس كان يعرض بالواقع العربي الحالي من خلال تعرضه بالتاريخ العربي القديم • وفي هذا الوقت بالذات ، سنة ١٩٦٢ ، الذي بدأ فيه أدونيس يتعد أكثر عن مجلة شعر ، كانت المجلة نفسها تعاني مشاكل على مستوى علاقاتها مع الأوساط الثقافية العربية وبالأخص الأوساط المرتبطة

بمجلة الآداب ، كما كانت تعاني من خلاف داخلي بدأ يدب بين أعضائها .
ففي ربيع ١٩٦٢ تبادلت مجلة « شعر » التهم مع مجلة الآداب . (١٧) وفي
صيف ١٩٦٣ عبر الشاعر أنسي الحاج من خلال افتتاحية المجلة عن حزنه
العميق ازاء المشاكل التي عصفت بمجلة شعر قبل أن تنهي عقدها
الأول (١٨) . وفي هذه الأثناء اختفى اسم أدونيس من لجنة تحرير
المجلة (١٩) . وعلى أثر ذلك كتب عصام محفوظ أحد كتاب مجلة « شعر »
تعليقات غامضة على وضع المجلة الداخلي ، حاول فيها أن يحمل بعض
أعضاء المجلة مسؤولية القضاء على « شعر » (٢٠) . وانتهت هذه
الخلاطات الواضحة باعلان يوسف الخال رئيس تحرير المجلة عن اغلاق
مجلة « شعر » وكان ذلك في كالون الثاني ١٩٦٤ ، أي بعد مضي سبع
سنوات على تأسيسها .

ورغم الضوضاء التي رافقت إيقاف مجلة شعر عن الصدور فإن
الدارس تعوزه المعلومات الدقيقة عن المشاكل الداخلية التي عصفت بها .
وعلى ضوء الاشارات المتناثرة من أقوال أعضاء المجلة فإن الدارس يرى
بأن المشاكل الحقيقية التي عصفت بالمجلة تكمن بتباين اتجاه مجلة « شعر »
الفكري عن الاتجاهات الفكرية والشفافية السائدة في الوطن العربي
آنذاك . ومن هذه المؤشرات بعض أقوال يوسف الخال رئيس تحرير
المجلة في افتتاحية لآخر اعداد المجلة . ومما قاله الخال ، وهو يعن
إيقاف المجلة ، أن « شعر » قد نجحت الى حد بعيد في تحطيم الشكل
الخارجي للشعر العربي التقليدي : الأوزان والقافية . وانتهت المجلة
أخيرا مرتطة بالجدار الذي عجزت عن اختراقه أي تحطيم لغة الشعر
بعد تحطيم الشكل التقليدي لهذا الشعر . وعلى رأي الخال كان على
اللهجات المحلية أن تثبت حضورها في الشعر العربي الحديث كما أثبت
حضورها — برأيه — في الموشحات الأندلسية . (٢١)

يبدو أن مشكلة اللغة ، وما يترتب على اللغة من ارتباطات فكرية وسياسية ، كانت من المشاكل الأساسية التي عصفت بالمجلة . وليس من محض المصادفة أن تركز مجلة شعر في آخر أعدادها على مشكلة اللغة ، وليس من قبيل الصدفة أيضا أن تفسح المجلة للكاتب المصري المعروف لويس عوض ، الداعية منذ زمن بعيد لتوظيف العاميات العربية ، ليكتب مقالا في آخر أعداد المجلة يدعو فيه لاستخدام اللغات المحلية في الإنتاج الأدبي العربي الحديث . والسؤال هنا ما هو موقع أدونيس من هذه المشكلة ؟ وهل كان لأدونيس مواقف مستقلة من هذا الموضوع جعلته ينأى بنفسه عن مجلة شعر ؟

في وقت مبكر من اتصاله بمجلة شعر ، عبر أدونيس عن بعض آرائه حول اللهجة المحلية وعلاقتها مع اللغة العربية الفصحى . ففي القسم الخاص بالشعر العربي المعاصر من مؤتمر روما سنة ١٩٦١ ، اقتبس أدونيس قول المستشرق الفرنسي جاك بيرك (*Jaques Berque*) بخصوص أن اللغة العربية الفصحى تعتبر بمثابة اللغة الثانية بالنسبة للعربي الذي يتكلم لهجته المحلية . (٣٣) والحقيقة أن هذا الرأي لم يدم طويلا في فكر أدونيس إذ يبدو أنه تخلى عنه في وقت متأخر . وأكثر من ذلك فقد رأى أدونيس في بعض انتاجه اللاحق أن ليس من الحكمة تجاهل اللغة العربية الفصحى من حيث كونها لغة حضارة ووسيلة من وسائل الفكر الدقيق ، واستبدالها باللهجات المحلية وهي وسائل بدائية إذا قيست باللغة الفصحى . (٣٣) .

والملاحظ أن أدونيس لم يتعرض كثيرا لعلاقاته القديمة بمجلة شعر الا في فترة متأخرة . وفي هذا الوقت المتأخر الذي بدأ فيه أدونيس يطلق الاشارات الغامضة حول ارتباطاته القديمة ، لا يدري الدارس أهذه

التصريحات والاشارات مرتبطة بأيام خلافه مع مجلة شعر أم أنها جاءت تعبيراً عن مرحلة متطورة في فكر أدونيس . ومهما يكن فإن التصريحات التي جاءت على لسان أدونيس في هذه الفترة كانت تتراوح ما بين الخلافات الأدبية العادية والخلافات الفكرية الحادة . فعلى صعيد النوع الأول من الخلاف تحدث أدونيس عن تجربة مجلة شعر وعن دورها في ارساء قواعد الأدب الجديد ، فقال :

« كان الشعر السائد قبل مجلة شعر تقميشياً يؤالف ما بين عناصر موروثة بنوع من الصياغة أو يؤالف بين هذه وعناصر مكتسبة (غريبة على الأكثر) ، لهذا كان أسير « النظام » و « التعقل » و « المفهومية » . وبقي رهين ارتداد أو حنين ماضوي ، بعيداً عن مفهوم اللحظة الإبداعية التي تفجرها القوى الطائفة ، قوى المستقبل ومن هنا كشفت مجلة شعر بطلان السائد ، وافتحت مجالاً للتفكير في إمكان نشوء آخر مغاير ، أفضل وأغنى وأعمق تعبيراً . وفي هذه كانت بؤرة التوتر بين قوى « النظام » الثقافي السائد وشكلانيته وقوى الخلافة والتفجير : ادخلت تعبيراً آخر : هاجس البحث الى عالم ثقافي يسيطر عليه هاجس المنهجية ، وكانت على هذا المستوى ، صراعاً - ثورة . (٢٤)

هذه هي صورة « شعر » التي ظل أدونيس يحتفظ بها رمزاً من رموز العمل الدائب والتغيير . لكن شعر لم تواصل حينئذ هذا الدور ، فقد اقترفت ، على رأي أدونيس أخطاء قاتلة ، لذلك كان عليها أن تموت وتنتهي ، فقد ارتكبت المجلة خطأ عدم المغامرة وعدم الاقدام على الكشف وجمدت عند القدر الذي حققه الجيل الأول الذي أسس المجلة في حين اكتفى كتابها الجدد بالتقليد والجمود . . . اذن كان عليها أن تموت . (٢٥) واستنتاجاً من ذلك يمكن أن يفهم الدارس أنه كان على أدونيس أن يخرج من دائرة المجلة .

وعلى الصعيد الآخر من الخلاف الفكري الذي ربما يفسر إقصاء أدونيس عن مجلة شعر يلاحظ أن أدونيس كان محل تهمة أصدقائه القدامى الذين ، على ما يبدو ، اتهموه بالتذبذب العقائدي وبالانجراف في تيار العروبة . وفي رسالة مفتوحة بعنوان « الى يوسف الخال بعد

عشر سنوات » فند أدونيس هذه التهم بقوله : (الوجه العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي لا الشعرية وحسب بل الانسانية كذلك : هذا العرب « شيئا » وانا « شيء » آخر يقابله ، . . . واعتقد أنك في قرارك والقع لا يغيره اي شيء : لا انكاره اضطرارا ولا رفضه اختيارا . فليس لا تؤمن بهذا الذي توحى به كلمتك . فلا هوية لنا خارج الهوية العربية ، وهذا ما اعلنه . واكناه وعشناه منذ ثلاثيننا في مجلة « شعر » (٢٦) وما لا شك فيه أن هذا التبادل في الاتهامات بين أدونيس وأصدقائه القدماء قد يفسر أسباب القطيعة بينه وبينهم .

نحو البحث عن الذات :

افصل أدونيس عن مجلة شعر سنة ١٩٦٣ ، وبعد انفصاله زاد اتصالاته بمعطيات الحضارة العربية والاسلامية وبدأت تتشكل لديه مقولات فكرية جديدة لم تصادف في إنتاجه من قبل . ولعل من هذه المقولات ما يتعلق بموقفه من التراث العربي . فبعد أن كان يؤكد كثيرا هوية التراث السوري القديم باعتباره تراثا متميزا بروح خاصة قائمة على التضحية والمغامرة والابداع وهي المعاني التي جسدها في شعره التموزي . . . أخذ يخفض من حدة هذه اللهجة ، ومن التورط في هذه التعميمات المتعجلة . فالتراث العربي الاسلامي الذي كان يدعو الى تجاوزه أصبح في مرحلته الفكرية الجديدة حقيقة من حقائق وجوده

كانسان ووجود المنطقة كلها • والأرض العربية غدت موئلا كل هذا الزخم الحضاري من أقدم عهود الفينيقيين الى أوج عظمة الحضارة العربية الاسلامية • لقد أصبح التنوع التراثي في المنطقة العربية عنوانا على مجد شعب هذه المنطقة ... وكان هذا التنوع حلقات وموجات متتابعة دون أن يكون بينها التعارض أو التناقض الذي كان يتوهمه فيما سبق • (٢٧)

في هذه الفترة ، وبهذا الافتتاح ، بدأ أدونيس يقترب أكثر من زملائه المثقفين العرب • فعندما نشر مختاراته الشعرية في كتاب تحت عنوان « ديوان الشعر العربي » (١٩٦٤) استقبل عمله بالترحيب • فقد وصفه انطون غطاس كرم بأنه عمل يدل على مستوى عال من الذوق الأدبي • (٢٨) وأثنى عليه الناقد اللبناني حسين مروة ووصف مقدمة أدونيس لمختاراته بأنها دراسة فريدة في عمقها بالنظر للدراسات العربية السائدة • (٢٩) •

وفي هذه المرحلة الجديدة من حياته الفكرية اكتشف أدونيس ثراء الأدب العربي وبخاصة الانتاج الشعري الصوفي • ففي وقت مبكر من سنة ١٩٦٣ نشر أدونيس في مجلة « أدب » المجلة التي خصصتها جماعة شعر لاحتواء النشاطات الأدبية غير الشعرية ، عملين صوفيين هما : « الغربة الغريبة » للسهرودي القليل و « غربة أطيب من الوطن » لأبي حيان التوحيدي • وبرر أدونيس تقديمه لهذين العملين للقراء العرب بأنهما ينطويان على روح المعاصرة رغم قدم مؤلفيهما^(٣٠) وفي سنة ١٩٦٥ اتصل أدونيس مع عمل الصوفي النفري « (توفي ١٩٦٥ م) في كتابه (المواقف^(٣١)) وعبر أدونيس عن احساسه تجاه عمل النفري بقوله : « لا أعرف كيف أصف دهشتي حين قرأته • أعرف أنني شعرت وأنا

أقرأه ، أن لما أقرأه فعل القتل : قتل معظم الشعر الذي سبقه ، ومعظم الشعر الذي أتى بعده . (٣٢)

لقد استوحى أدونيس من اتصاله بالتراث العربي والإسلامي عمليين شعريين على درجة عالية من القيمة الفنية والفكرية هما : « تحولات العاشق في أقاليم النهار والليل » (١٩٦٥) و « المسرح والمرايا » (١٩٦٨) . فمن خلال هذين العمليين عبّر أدونيس عن روح صوفية غامضة على درجة عالية من الشغافية والتسامي . لقد كشف من خلالهما عن احساس من المعاناة على مستويي الحياة والفكر . ويجد الدارس في هذين العمليين صهرا عجيبا لكل معطيات التراث ومواقف ذكية منه .

لقد مثلت فترة ما بعد « شعر » برأي عدد من الدارسين تغييرا جوهريا في فكر أدونيس . فعلى رأيهم بدأ أدونيس يتبنى في هذه الفترة روحا اسلامية غاضبة بعد رجاحة الفترة التموزية السابقة ، أي الفترة التي قضاها في رحاب مجلة شعر . (٣٣) وبالنسبة لبعض الدارسين الآخرين فقد مثلت هذه الفترة من حياة أدونيس هبوطا ساحقا في قدراته الشعرية ، اذ برأهم أن أدونيس قد فاجأهم بهذا الشعر الذي يقل قيمة فنا وفكرا عن المرحلة الأولى التي أبرز من خلالها « قصائد أولى » و « أغاني مهيأر الدمشقي » (٣٤) .

ومع هذه الآراء السلبية من زملائه القدماء ، فإن أدونيس قد استقبل بترحيب من خصومه الثقافيين القدماء ، لقد رحبت به الآداب ترحيبا أثار حفيظة بعض كتابها الذين لم يتبينوا في أدونيس ما تبينته مجلة الآداب . ولعل من بين هؤلاء الغاضبين الذين أثارهم ترحيب الآداب بأدونيس الكاتب المصري مهدي العبيدي (الآن موظف في جامعة الدول العربية) . فقد امتعض العبيدي من ترحيب الآداب بمختارات

أدونيس الشعرية وذلك لأن أدونيس بنظره كان عدو التراث الأول ،
وأشرس من أساء إليه . (٢٥)

والحقيقة أن ترحيب مجلة الآداب كان مؤذنا بفتح المجال لكتابتها
ليعالجوا شعر أدونيس وفكره بالدراسة والنقد . وقد فهم كتاب المجلة
الإشارة بسرعة خاطفة حتى راحوا يدافعون عن عروبة أدونيس وإخلاصه
لحضارة العرب وتراثهم . وكان من بين المندفعين خليل أحمد خليل الذي
وصف أدونيس بقوله : انه عربي بالمعنى الحضاري للكلمة ، إنه ليس
عربيا بالمعنى الجغرافي والسياسي فقط بل عربي بولائه للتراث العربي
والحضارة العربية والفكر العربي . ومعنى كونه عربيا انه ملتزم بقضايا
العرب وبكفاحهم . ان أدونيس واحد من أعظم شعرائنا المناضلين في
سبيل نهضة العرب من السبات والركود . (٣٦) ولقد شغفت « الآداب »
رضاءها على أدونيس بعدد من المقالات تناول فيها كتابها ، وان كان ذلك
التناول متعجلا وعائلا ، بعض الملامح من شعر أدونيس ، ★ وبالإضافة

-
- ★ المقالات التي كتبت بشكل خاص من أدونيس في مجلة الآداب هي :
- ١ - ادب صعب ، « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل »
ع ١٩٦٦ ، ص ٥١ - ٥٢ .
 - ٢ - خليل أحمد خليل ، « أدونيس شاعر التعرف والتردد
والتحول » ع ١٩٦٦ ، ص ٥٠ - ٥١ ، ١٣٠ - ١٣٤
 - ٣ - علي أسعد « أدونيس وكتاب التحولات » ع ١٩٦٧ ، ص ١٨ - ٢٢ ، ٤٤ - ٥٠ . وهناك عدد آخر من المقالات ظهر فيها
أدونيس كجزئية فرعية وهي :
 - ١ - احسان عباس « عشر قصائد » ع ١٩٦٨ ، ص ٧٧ - ٧٨
 - ٢ - محمد ذكروب « الثورة والشاعر السوري » ع ١٩٧٠ ، ص ١٦ - ١٩ .
 - ٣ - عبد الرحمن لؤلؤة « المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر »
ع ١٩٧٤ ، ص ٦٦ .

الى ذلك دأبت المجلة على دعوة أدونيس للمشاركة في بعض ندواتها
الدورية .

استقلال أدونيس ومجلة «مواقف» :

ان القبول الذي لاقاه أدونيس بعد انصاله عن مجلة « شعر »
لا يعني أن أدونيس قد وجد النافذة المناسبة للاتصال بقرائه . ولهذا
نراه يبحث عن منبره الخاص المستقل الذي يظل من خلاله على مريديه .
ومن هنا بدأ مع سنة ١٩٦٨ يتعاون مع أصدقاء قداماء وآخرين جدد في
اصدار مجلة « مواقف » وكانت خطة أدونيس وزملائه أن تكون
« مواقف » مجلة شهرية وهو الأمر الذي لم يتحقق فكانت المجلة تظهر
بشكل غير منتظم .

وقد أخبرنا أدونيس أنه أخذ اسم مجلته من كتاب النفري «المواقف»
والتيسمية برأيه جاءت لتؤكد فكرة : أن لا تعارض بين الأصالة والتنوع ،
فهما رمز الوحدة وليس رمز التنافر والفرقة . وثقى أدونيس أن تكون
مجلته وكر الليبراليين العرب المتغافلين عن خصوصية مشاكل المجتمع
العربي المعاصر . (٣٧)

كان لظهور « مواقف » بعد الهزيمة العربية أمام القوى
الصهيونية أثر في وسم المجلة بطابع خاص . فقد كان تركيز المجلة في

٤ - خالد البرادعي «قراءة نقدية في سبعة دواوين» ع ٧ ، ١٩٧٤ ص ٧
٥ - توفيق رؤوف «ملاحم التجديد في مجال الحداثة والأصالة في
الشعر العربي الحديث» ع ١٢ ، ١٩٧٩ ، ص ٥١ .

اعدادها الأولم منصبا على ملامح هذه الهزيمة ودراسة أثرها على الفرد والمجتمع العربي . ولهذا فان الحضور الأول في اعداد المجلة الأولى كان للمقالات ذات الطابع الفكري والسياسي . واهتمت « مواقف » أيضا بتقديم صورة عن المشكلة العربية كما يراها الرأي العام الأوروبي وبخاصة رأي اليسار الفرنسي . ومع مرور الوقت بدأت المجلة تفسح المجال للنشاطات الابداعية والنقدية . والجدير بالذكر هنا أن المجلة كانت تفتح صفحاتها للآراء المختلفة ، فترى جنبا الى جنب الآراء الدينية والقومية واليمينية واليسارية . وقد كان أدونيس واعيا للدور الذي تمارسه مجلته فقد أرادها نافذة لكل الأصوات المقموعة . (٢٨)

ملامح متاخرة في حياة أدونيس :

واصل أدونيس نشاطاته الفكرية والابداعية بالاضافة الى اشرافه على مجلة « مواقف » . فيما بين ١٩٦٩ — ١٩٧١ نشر ثلاث قصائد على درجة عالية من البناء الفني والفكري المحكم وهذه القصائد هي : « هذا هو اسمي » (١٩٦٩) و « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » (١٩٧٠) و « قبر من أجل نيويورك » (١٩٧١) . وقد جسد أدونيس في هذه القصائد كثيرا من آرائه الفكرية ازاء الوضع العربي والعالمي .

وفي سنة ١٩٧١ منح أدونيس جائزة عالمية للشعر مثلا عن شعراء سورية ولبنان وذلك من قبل المؤتمر العالمي للشعر . (٢٩)
(International Poetry Forum)

وفي هذه الفترة أيضا ترجم أدونيس مجلدين آخرين من أعمال الشاعر الفرنسي جون بيرس (Saint John perse) وقد أعطاهما عنوانين خاصين هما : « أنا حامل عبء الكتابة » و « الجفاف » . وفي سنة ١٩٧٣

حصل على درجة الدكتوراه من الجامعة اليسوعية في بيروت وكانت الأطروحة بعنوان : « الثابت والمتحول » ، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب . وأعاد أدونيس نشر أطروحة هذه في ثلاث مجلدات تحمل العناوين التالية : « الأصول » (١٩٧٤) و « تأصيل الأصول » (١٩٧٧) و « صدمة الحداثة » (١٩٧٨) . ويلاحظ أن عمل أدونيس هذا جاء ليعطي مجالا واسعا جدا من النشاطات الحضارية والفكرية التي شهدتها المنطقة العربية ابتداء من عمر ازدهار الحضارة العربية والإسلامية وانتهاء بمصر النهضة الحديثة . والحقيقة أن جزءا كبيرا من هذا العمل قد نشر في فترة الستينات أي قبل انتظام أدونيس في برنامجه الأكاديمي للحصول على درجة الدكتوراه .

ومن جهة أخرى أن طبيعة الموضوع الذي عالجه أدونيس ، بهذا الاتساع وبهذه الحساسية قد جعلت من عمل أدونيس مشيرا للجدل والنقاش . ولا يخفى أن أكثر تعليقات الدارسين على هذا الكتاب كانت تنطوي على كثير من ملامح الاستياء والامتناع . فبعض الدارسين وصف الكتاب بالافتقار للمنهجية العلمية والأكاديمية . (٤٠) ووصفه آخرون بأنه يستند الى الأدلة الاختيارية والى النظرة الشخصية المفقرة للموضوعية . (٤١) . واشتمت منه جماعة ثالثة رائحة الاساءة للتراث الاسلامي وهجومًا على المعطيات الحضارية العربية . (٤٢)

ومن النشاطات الابداعية التي قدمها أدونيس في السبعينات كتابه الذي يحمل العنوان : « مفرد بصيغة الجمع » (١٩٧٣ - ١٩٧٤) . ويمثل هذا العمل الشعري سيرة ذاتية يقدمها أدونيس بأسلوب شعري مكثف قائم على اسلوب إستبطاني حاد في أعماق شخصيته الخاصة ،

ثم على تحليل دقيق لانتشار هذه الشخصية في بعدي الزمان والمكان .
والكتاب عمل شعري صعب يختفي وراءه حس فني معقد واندفاع
فكري غنيف . (٤٣) .

وفي سنة ١٩٨٠ جمع أدونيس عددا من مقالاته وبحوثه والمقابلات
التي أجرتها الصحف والمجلات معه في كتاب سماه « فاتحة لنهايات
القرن » . وبنفس الوقت قدّم للقراء عملا شعريا جديدا يشتمل على
عدد متباين الطول من القصائد سماه « كتاب القصائد الخمس عليه
المطابقات والأوائل » . وأخيرا أن أدونيس لا يزال يتحف القراء العرب
ومتذوقي الشعر المعاصر بالأعمال الشعرية الفنية والمعقدة مثل
قصيدتي : « اسماعيل » و « الوقت » .

أدونيس والنقاد :

لم يحظ أدونيس باتباه ذي شأن من النقاد العرب في الخمسينات
من هذا القرن . ولعل السبب وراء هذا الإهمال لا يقتصر على الظروف
الفكرية والسياسية التي أحاطت بأدونيس . فظاهرة الإهمال هذه مرتبطة
بظاهرة عامة أحاطت بالشعر العربي المعاصر (الشعر الحر) . إذ من
الملاحظ أن الشعر الحر كان بعيدا عن مستوى القارئ العربي الذي
اعتاد أسلوبا معيناً بالشعر فصعب عليه أن يتجاوب بسهولة مع القفزة
الهائلة في أسلوب الشعر الحر . ومن جهة أخرى أن النقد الأدبي في
فترة الخمسينات كان قاصرا عن احتواء تجربة الشعر الحر سواء بتفسير
هذا الشعر أم بتقييمه . ولهذا السبب ظل الشعر الحر يحظى باهتمام
أولئك النقاد الذين كانوا على نفس درجة ثقافة الشعراء وكانوا على
صلة بالخلفية الفكرية التي يعرف فيها الشاعر العربي المعاصر . إذن

بسبب هذه الظروف الموضوعية ، وبسبب الظروف الخاصة ظل شعر أدونيس بعيدا عن اهتمام النقاد في بداية الخمسينات من هذا القرن .

ولعل أول النقاد الذين أعاروا أدونيس شيئا من اهتمامهم كانوا من كتاب مجلة شعر . وأقول الآن : إن خالدة سعيد ، زوجة الشاعر ، التي كانت تنشر مقالاتها تحت الاسم المستعار « خزامى صبري » كانت أكثر نقاد « شعر » اهتماما بشعر أدونيس . وأول مقالات خالدة سعيد حول شعر أدونيس جاءت بعنوان : « قصائد أولى لأدونيس » سنة ١٩٥٧ . ففي هذا المقال حاولت خالدة أن تفرّق بين أسلوب الشعر العربي المعاصر ممثلا بشعر أدونيس واسلوب الشعر التقليدي ، كما حاولت خالدة في هذا المقال لفت الانتباه الى المعالجة الجديدة التي يعالج فيها أدونيس مضمون « الحب والموت » . (٤٤)

وفي مقال آخر تحت عنوان « البعث والرماد » (١٩٥٨) وضحت خالدة سعيد البعد الأسطوري الكامن وراء قصيدة « البعث والرماد » ، فقدمت للقارئ توضيحا لأبعاد اسطورة الفينيق التي يستمد منها أدونيس مضامينه الشعرية وأخيلته . ولفتت في هذا المقال أيضا الى ضرورة توظيف معطيات الفلسفة الوجودية اذا أريد لهذه القصيدة أن تفهم الفهم الوافي . (٤٥) .

وفي سنة ١٩٥٩ خصص الناقد أسعد زرّوق قسما كبيرا من كتابه « الاسطورة في الشعر المعاصر ، الشعراء التمزويون » لشرح الجوانب الاسطورية في شعر أدونيس . لقد صنف هذا الناقد أدونيس ضمن ما عرف حينها بالشعراء التمزوين وقد عدّ من بينهم : جبرا ابراهيم جبرا ، والسياب ، ويوسف الخال ، و خليل حاوي . والحقيقة أن كتاب أسعد زرّوق يعتبر ذا أهمية خاصة من حيث كشفه عن طبيعة توظيف أدونيس لاسطورة تموز في ثلاث من قصائده : « قالت الأرض »

(١٩٥٤) و « الفراغ » (١٩٥٥) و « رماد الفينيق » (غير أدونيس اسمها فيما بعد فأصبحت : البعث والرماد) (١٩٥٨) • (٤٦)

ولعل أدونيس بدأ يجتنب اهتمام النقاد أكثر عندما نشر عمله الشعري « أغاني مهيار الدمشقي » (١٩٦٢) فقد وصفه المستشرق الفرنسي جاك بيرك Jacques Berque بأنه ممثل لأبعاد جديدة في اللغة العربية • وعلق عليه الشاعر السياب بقوله : « أغاني مهيار الدمشقي ادهشني » • وقال عنه الشاعر • المصري أحمد عيد المعطي حجازي : « ان هذا هو الشعر » • (٤٧) •

لقد ظفر « أغاني مهيار الدمشقي » اثر ظهوره بدراستين نقديتين كتبهما جليم بركات وعادل ظاهر ونشرت في مجلة « شعر » تباعا • وقد تميزت دراسة هذين الباحثين ، باستثناء بعض التعليقات التي قدمها جليم بركات على رموز أدونيس الشعرية في هذا العمل ، بالتركيز على النواحي المضمونية في « أغاني مهيار الدمشقي » ، دون الاهتمام بالقيمة الفنية أو الرؤية الشعرية كما لم يشغل الباحثان بالبحث عن البنية الداخلية التي تنظم أجزاء هذا العمل ومقطعاته الشعرية (٤٨) •

ومن جهة أخرى وقف عند «أغاني مهيار الدمشقي» كاتبان مصريان هما : مجاهد عبد المنعم مجاهد ، ومحمد حافظ دياب • والحقيقة لم يقدم هذان الكاتبان شيئا ذا قيمة يساعد القارئ على فهم هذا العمل الشعري أو تقييمه فلقد هاجم مجاهد المضامين الفلسفية لهذا العمل حيث اعتبرها منافية للحقيقية وداعية للنزعات العدمية ، (٤٩) في حين كانت ملاحظات محمد حافظ ملاحظات عامة لا تتعلق مباشرة « بأغاني مهيار الدمشقي » وان كان عنوان المقال : « غربة مهيار الدمشقي » يوحي بغير ذلك (٥٠) •

وعندما نشر أدونيس عمله الشعري « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » (١٩٦٥) جاءت موجة جديدة من مقالات النقاد ، وقد اختلف النقاد حول قيمة هذا العمل الشعري ، وإن كان الاختلاف لا يمثل النظرة النقدية الموضوعية . فبعض آراء النقاد حول هذا العمل كانت مرتبطة بأمور خارجة عن إطار النقد والتقييم الموضوعي . ومن الملاحظات السلبية على هذا العمل الشعري ما كتبه رياض نجيب الريس في مجلة « حوار » . بالنسبة له كان « كتاب التحولات » لعبة خطيرة في الإشكال الشعرية ، وإن قصائد هذا العمل ، بما في ذلك « تحولات العاشق » و « أقاليم النهار » تهتقر للروابط الداخلية والتصور الشامل ، أما مضامين هذا العمل فقد كانت مجرد مضامين جنسية عابثة . (٥١) في حين كان هذا العمل قد وقع موقعا حسنا لدى الناقد المعروف حسين مروة . فكتاب التحولات بالنسبة له يمثل ظاهرة جديدة في الأدب العربي الحديث ، جديدة من حيث اللغة ومن حيث هي طريقة في ابداع الصيغ والأشكال التعبيرية ، ومن حيث هي شعر بالمرتبة الأهم . (٥٢) وقد أعجب حسين مروة كثيرا بقصيدة الصقر وتحولاته التي كانت بتقديره « عطاء كبيرا لأدبنا العربي ، فقد أعطته ملحمة إنسانية ذات أبعاد وأعماق وحيات متلاحمة ومتصارعة في وقت معا . . . وهي تنفرد بالكتاب بأنها وحدها اقتصرت بالتحولات وأنها وحدها اقتضحت جدار المأساة الوجودية فهدمته وزرعت في أنقاضه ربيع الانبعاث الخصيب » . (٥٣)

ومع هذا الإعجاب ، لاحظ حسين مروة أن « كتاب التحولات والهجرة يمثل محاولة متعمدة في الاغتراب ولم يكن وليد احساس عفوي بالغبرة : قال : تتخذ المغامرة هنا تجربة « اغتراب » أو « هجرة »

كما يشاء تسميتها صاحب « الكتاب » ٠٠٠ عمدا قلت « اغتراب » ولم أقل « غربة » لأنني إحساس فني ، لا لغوي — أحس بفارق خفي بين الكلمتين : في « الاغتراب » معنى القصد والتصميم أو — اذا شئت — معنى الاقتعال ٠٠٠ وفي « الغربة » معنى العفوية المنبثقة من واقعية التجربة أي من الاعمال التلقائي بالواقع ٠٠٠ وبهذا الفارق أريد أن أقول أن صاحب « التحولات » قصد هذه الهجرة قصدا بتصميم ، ولم ينبعث إليها عن معاناة حقيقية من الداخل » (٥٤)

وشأنه شأن نقاد آخرين ، لاحظ مروءة أن « كتاب التحولات » يفتقر في مجمله للوحدة الداخلية ، وإن حركة الكتاب واستمراريته جاءت من تراكم الصور تراكما كميًا مع غياب المنطق العقلي ٠٠٠ و « قد كان من هذه الهجرة الصوفية بسلسلة من التحولات غير المتناهية ، دون أن تخضع عملية التحول خلال النقولات ، لأية ظاهرة عقلانية أو سببية . وهذا هو بالذات مصدر تلك الظاهرة الفنية التي أشرت إليها منذ قليل ٠٠٠ أعني فقدان البناء المتكامل لهذا العمل الشعري بوصفه عملاً شعرياً » . (٥٥)

والمحاولة الثالثة لتوضيح بعض ملامح « كتاب التحولات والهجرة » جاءت من علي سعد في مقال له بعنوان « أدونيس وكتاب التحولات » نشره في مجلة الآداب ١٩٦٧ . فقد وصف هذا الكاتب أدونيس بقوله :

« يقف أدونيس في طليعة شعرائنا الذين يريدون أن يحولوا الشعر من مهمة تحقيق هذا الخير اللذيذ والنشوة الحالمة المتأدبة من تعطيل الوعي بواسطة النغم والموسيقى المتكررة . أن أدونيس بمحاولتيه الاخيرتين خاصة « أغاني مهيار الدمشقي » « وكتاب التحولات والهجرة » ٠٠٠ قد عل مع شعراء آخرين من جيله (خليل حاوي خاصة) على وضع الشعر في صف المعارف الفكرية والفلسفية التي تستوجب عند القارئ

يقظة الوعي والمقل بصورة خاصة ، على قدر ما تستوجب عند الشاعر
الاتصال الخاطف بالحدس الأولي ٠٠٠٠ » (٥٦)

وقد حاول علي سعد تفسير اسم الديوان « كتاب التحولات ٠٠٠ »
بقوله « عمليات التحول المتجلية في أكل مقطع من مقاطع » كتاب
التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل « تفسر القسم الأول من هذا
العنوان . وهي كذلك تفسر الكثير من عناوين الفصول والمقاطع . فمن
السهل على ضوء هذه النظرية تفسير اسم « زهرة الكيمياء » الذي أطلق
على الباب الأول من الكتاب ٠٠٠ (٥٧) . وتناول علي سعد لغة « كتاب
التحولات » فوصفها بقوله : « أما لغة الكتاب فتستدرج دائماً في الصميم
من الفصحى على الكثير من النصاعة والرواق والأناقة في اختيار
المفردات وفي تنسيقها . ورغم إيفال الشاعر في حركة الشعر الحديث التي
تعتبر - أدونيس - أحد حاملي ألويتها فإنه لا يأف من الإفادة من ارث
الشعر السوري ، كما تمثل في قافلة لا تنقطع من الشعراء تمتد من
البحثري وديك الجن وأبي فراس ، وتمتيز برقة وسلاسة خاصة وبإشراق
في الديباجة لا مثيل لها في الشعر العربي » (٥٨)

ولاحظ علي سعد، شأنه شأن نقاد آخرين، أن كتاب التحولات ٠٠٠
« يفترق في بنائه الداخلي الى الوحدة والتلاحم ، قال : « أما عنصر
الوحدة الشعورية الذي يميز مادة شعر المدرسة الحديثة فيصعب الجزم
بوجوده في قصائد « كتاب التحولات » فاعتماد الشاعر عملية التضمير
المستمر للصور والمشارف في قصائده ، وجعل الحديث ينطلق انطلاقاً
جديدة بين الجملة واختها بل وبين الكلمة وأختها يجعل من العسير
تبين وحدة ظاهرة في نسيج القصيدة الذي ينسجه الشاعر من خيوط

تذهب في كل الاتجاهات • الوحدة الوحيدة التي نجدها هنا عبر
فسيفاء الصور التي تنهم كالشلال هي وحدة المناخ واللون أو الحركة
العامة • ولكن ليس هناك من وحدة معنوية تنمو في تعاقب الأبيات
وتتالي الصور والأفكار في عملية تكون عضوي منظم • اننا نجد في
القصيدة مناخاً واحداً من التحرك الذهني ونسقاً واحداً من الالتفات ،
وانطباعاً يغلبه هذا القطاع من الرؤى والأحاسيس والكائنات في هذه
أو تلك من القصيدة • انما يندر أن نرى الشاعر يجهد في تنسيق هذه
العناصر المتنوعة تنسيقاً منظماً بحيث تبدو كل صورة أو فكرة
أو خاطرة تابعة مما قبلها وممهدة لما بعدها • فاسلوب الشاعر الذي
يعتمد على المفاجأة عند كل خطوة وفي كل فقرة يتنافى مع هذا التسلسل
الذي لا يتحقق الا في نطاق أحكام المنطق التي يعمل شاعرنا ، أصلاً ،
على زلزلة سلطانها » (٥٩)

والدارس يلاحظ هنا أن الحديث قد كثر بين النقاد عن افتقار
« كتاب التحولات والهجرة ... » للوحدة الداخلية والترابط المحكم
بين أجزاء القصيدة الواحدة من قصائد الديوان وبين القصيدة
والقصيدة في الديوان • والحقيقة أن الحكم على هذه القضية يجب أن
يستند الى دراسة متأنية لقصائد الكتاب وعلى فهم دقيق للعلاقات
الخفية الكامنة بين أجزاء القصيدة الواحدة من جهة وبين القصيدة
وجاراتها في الديوان من جهة أخرى • وقد كان لصاحب هذه الدراسة
وقفة طويلة عند كتاب التحولات « تبين من خلالها أن هذا العمل
الشعري تتوفر فيه طاقة فنية هائلة لا يمكن اكتشافها بالقراءة المتعجلة •
ولقد تبين لصاحب هذه الدراسة أن هذا العمل يقوم على بنية فنية
محددة تنظمه بشكل كلي » (٦٠)

ومثلما وقف النقاد عند « كتاب التحولات والهجرة » بالتعليق وللدراسة فقد أولوا عمله الشعري التالي : « المسرح والمرايا » (١٩٦٨) اهتماما مماثلا . وكالمادة فقد كانت وقفة النقاد تجاه هذا العمل متفاوتة تتراوح ما بين التعليق الخاطف السريع والدراسة المتأنية الهادفة لتبين أبعاد تجربة أدونيس الشعرية الجديدة . وكان من أول المعلقين على « المسرح والمرايا » الناقد المعروف احسان عباس . فقد لاحظ ضمن حديثه عن عشر قصائد نشرت في مجلة الآداب أن شعر أدونيس بامة وشعره في « المسرح والمرايا » بخاصة يتطلب من الناقد أن يقوم بوظيفة تفسير الشعر أولا ثم بوظيفة تقييمه ثانيا وذلك لأن تراكيب أدونيس الشعرية ، كما يقول احسان عباس ، تنطوي على أكثر من مستوى تعبيري .^(٦١) وشيء شبيه بما ذكر احسان عباس ما ورد على لسان الشاعر المصري صلاح عبد الصبور . فقد رأى عبد الصبور أن على قارئ « المسرح والمرايا » أن يقتنع بما يتشكل لديه من الطباعات عامة حول هذه القصائد وأن لا يكون طموحا لدرجة أن يفهم هذه القصائد بشكل دقيق . ولقد ردَّ عبد الصبور غموض قصائد هذا الديوان للعلامح السورية المعقدة ، وهي الملامح الغريبة ، كما رأى ، على طبيعة الثقافة العربية وعلى الشعر العربي .^(٦٢)

وشارك المستشرق الفرنسي جاك بيرك (Jacques Berque) في التعليق على المسرح والمرايا ضمن محاضرة له عن الشعر العربي المعاصر نقلتها للربية خالدة سعيد ، فقال : « في المجموعة الثالثة » « المسرح والمرايا » يمضي الشاعر خطوة أبعد . تصبح القصائد أشد قسرا والصور أكثر فزادة والتألفات أشد غرابة . وتتحول اللغة الشعرية وفق أنماط ثلاثة : نمط الحوار الذي تشارك فيه الجوقة أحيانا ، وهناك

مشاهد قابلة للتشيل ، ثم هناك أحلام ومرايا وكان العالم لا يبلغ أقاصي أعماقه إلا إذا لمس السطح ، إلا إذا صعد نحو سطحه : صراخه ومحاوراته الخاطفة وصوره التي هي مدّ للطبيعة • في هذه المجموعة نجد كل شيء ، فهي مجموعة تأليفية ، فالشاعر لم يحشد فيه « قافلة الضياع » بل قافلة التاريخ الشرقي • ويمكن القول أنه في هذه المجموعة أكثر التزاماً مما كان عليه في أشعاره الماضية • فنحن هنا ازاء التزام تاريخي هنا في مثل هذه المقطوعات نجد الشعر الذي مضى بعيداً في بحثه وانتظاره يرجع إلى خفقان قلب الأرض الذي نقله إلينا على نحو أسر (٦٣) •

ومن قبيل الملاحظات العابرة على « المسرح والمرايا » ما كتبه الشاعر سنية صالح ، فقد انصبت ملاحظاتها على مضامين هذا العمل الشعري • وأكثر هذه المضامين بروزاً برأى هو مضمون الموت (٦٤) • ولعل أكثر ملاحظات النقاد جدية حول المسرح والمرايا كانت ملاحظات الكاتب الفلسطيني المتعدد المواهب ، جبرا إبراهيم جبرا • فقد خصص جزءاً مهماً من كتابه « النار والجوهر » للحديث عن تجربة أدونيس الشعرية في هذا العمل • والملاحظ أن جبرا يمر عن وجهة نظر غامضة توحى ، على الأغلب ، بالتمز بالقيمة الشعرية لهذا العمل الشعري :

« لو لم يكن أدونيس شاعراً مهماً لما وقفنا هذه الوقفة الثانية عند « المسرح والمرايا » ولو كان صوفياً جعلت رؤاه فجأة تنسرح شعراً ، لما وقفنا أيضاً هذه الوقفة الطويلة عند رؤاه • لأن للصوفيين دارسيهم المتخصصين الذين لا نطمح في أن نكون منهم • ولكن أدونيس ياتيناً بالشعر والتصوف معا ، ويفرنا بالسماع والتأمل ، وهو يوحى إلينا بأن في ما يقول قضايا تهم العصر وأن في ما يقول تطلعا نبويا لا بد لنا أن نتقراه بامعان » (٦٥) •

وقصائد المسرح والمرايا برأي جبرا تشير الى أن أدونيس لم يعد مثلاً للنزعة التمزجية التي كانت أشد وضوحاً في الشعر الذي كتبه في الخمسينات وأوائل الستينات، لقد كانت صورته فيما مضى أكثر اسطورية، وأميل الى التماؤل وترقب الانبعاث ، في حين أن رموزه في معظم « المسرح والمرايا » اسلامية توحى في الأغلب بالفضب ونفاذ الصبر والياس (٦٦) .

ويسأل جبرا عن مدى المعاصرة في المسرح والمرايا ، ويرى أن رؤى أدونيس المترددة ، وهي متصلة بحس تاريخي فاجع ، تدفع به الى لغة ، مهما برعت ، فإنها لغة ألف سنة مضت ... والشاعر بالطبع يريد لرؤاه أن تكون ليجورة (اليغوريا) لزماننا اليوم ، غير أنها اذ تترنح تحت ألقائها الصوفية ، تعجز عن النجاة من السلفية التي ترفضها ، وتتعثر فيما يشبه التعميم ، وتكاد لا تبلغ القلب من المدينة المعاصرة بمشكلاتها النفسية والكيانية الا مداورة ، وبالاشارات بضع مرات الى الثورة (٦٧) .

وفي الطبعة الأولى من كتابه « النار والجوهر » وصف جبرا أدونيس قائلاً : لقد أكان أدونيس يحاول أن يخلق مراياه الخاصة (في المسرح والمرايا) في حين يحطم مرايا الآخرين ، مع أن مراياه في الحقيقة محطمة وقائمة في الغالب على التناقض وتلصق الى الحيرة (٦٨) .

واصل النقاد تمقب أدونيس في أعماله الشعرية اللاحقة التي جاءت بعد « المسرح والمرايا » . فقد ظفرت قصائد : هذا هو اسمي و « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » بعدد من المحاولات والدراسات لتوضيح أو تفسير هذه الأعمال من جهة ولتبيين التطور الجديد في تجربة أدونيس

الشعرية من جهة أخرى ★ . فعلى سبيل المثال وقفت خالدة سعيد عند قصيدة « هذا هو اسمي » (١٩٦٩) في دراسة مطولة ظهرت في «مواقف بعد نشر القصيدة بفترة وجيزة . والقصيدة كما وصفتها خالدة سعيد ، « تجيء مليئة بشهوة النقص والخلق ، شهوة الحركة والبحث والتجاوز ، وتؤكد سلطة الجنون ، أي سلطة الشعر ، هذه السلطة الشعرية المتحدية

الضاربة تذكر بسان جون بيرس للذي يخترق العالم رحم البحر - المرأة الذي يستنهض فيك المتوحش المنهر الأول الذي يحرك فيك ذكريات ما قبل الشكل البشري ويضرم فيك أشواق ما بعد الشكل البشري . لكن سان جون بيرس يقدر أن يسمح لنفسه بتصرف هذه الأشواق . أدونيس هنا صارم شرس ، لا يقدر في مسيره أن ينزع نظره عن العالم حوله (٦٩) .

وقصيدة « هذا هو اسمي » مع أنها ، كما تقول خالدة سعيد ، جاءت نتيجة التجارب أدونيس في « المسرح والمرايا » (٧٠) ، تمثل تمردا على الوسائل التعبيرية والاسلوبية للسائدة . والحقيقة أن قيمة دراسة خالدة سعيد لا تكمن في وصفها العام للقصيدة أو في هذه التعميمات الغامضة التي أضفتها على القصيدة . فالقيمة الحقيقية لدراسة خالدة تكمن في محاولتها لتفسير بعض الفقرات من القصيدة ومحاولتها اكتشاف حركة القصيدة ، الحركة القائمة على استشارة حدث

★ ظهرت مؤخرا ، في مجلة فصول ، دراسة عن قصيدة « قبر من أجل نيويورك » ضمن دراسة مقارنة مع عدد من القصائد العالمية حول مدينة نيويورك . راجع : علي شلش ، مجلة فصول الجزء الثاني ع ٤ من المجلد الثالث ١٩٨٣ ص ٤٧-٦١

تاريخي ٠٠٠٠ يتطور ويتعمق إلى أن يصل الذروة ، عندها تنفجر
التعبئة ٠٠٠ كما تقول (٧١) .

وقد استعانت خالدة سعيد في دراستها للقصيدة برسوم وتخطيطات
تستثير القارئ وتجعله يتساءل فيما إذا كانت هذه الرسوم يمكن أن
تساعد القارئ على فهم القصيدة أو تجعله يقف على بنيتها الداخلية
ومهما يكن فإن ملاحظات خالدة سعيد حول قصيدة « هذا هو اسمي »
تظل أكثر الملاحظات جرأة في اقتحام أسوار القصيدة ، كما أنها يمكن :
أن تساعد أي دارس آخر يحاول أن يتحقق من بنية أو من دلالات
القصيدة ★ .

أما قصيدة « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » (١٩٧٠) فقد أثار
اهتماما لدى النقاد أكثر مما أثارته « هذا هو اسمي » . وعلى رأي
منير العكش فإن أدونيس قد ابتعد كثيرا جدا عن قرائه بمد تأليفه
لقصيدته « هذا هو اسمي » و « مقدمة للملوك الطوائف » (٧٢) . وكان
أدونيس نفسه مضطرا للرد على من اتهمه بإفحام الشعراء الشباب الذين
قلدوه في نماذج الشعرية المتأخرة (٧٣) . وبمقياس النقاد والقراء
العرب ، اعتبرت قصيدة « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » من أكثر
قصائد أدونيس تعقيدا » . وما قاله أحمد ساعي بهذا الصدد :

★ في دراستي عن أدونيس حولت الوقوف عند بنية قصيدة
« هذا هو اسمي » وقد بين لي أنها تشترك مع كل من « مقدمة لتاريخ
ملوك الطوائف » و « قبر من أجل نيويورك » في نسق بنيوي واحد .
راجع دراستي

(Ali Al - Shar , An Analytical study of the Adonis poem ,
pp . 239 - 242 .

« انها أعقد القصائد التي ألفت في الملتقى الشعري الأول ببيروت ١٩٧١ ، بل لعلها أشد قصائد أدونيس غموضا وتعقيدا . انها مجموعة مقاطع متداخلة لا تستطيع تفسيرها بقدر ما نستجيب - بطريقة ما - إلى إبطاءات صورها وعباراتها المتناثرة والمتناقضة ، وإذا كان لكل قصيدة من التفسيرات بقدر ما لها من القراء فإن ذلك ينطبق على القصيدة الكلية (١) أكثر من أي شعر آخر » (٧٤) .

وعلى الرغم من أن كاتب هذه الدراسة لا يتفق مع أحمد ساعي في بعض التفسيرات التي يقدمها لبعض مقاطع القصيدة ، فإنه يمكن القول أن ملاحظات ساعي كانت محاولة جادة لتقديم القصيدة للقارئ . وأنها اتصفت بالجرأة في مواجهة هذا النص المعقد (٧٥) . وربما كان الدارس أحمد يوسف داود أكثر توفيقا في مواجهة نص « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف وبخاصة في تفسيره لبعض مضامينها التاريخية والسياسية » . وفي تفسير داود لبعض مقاطع القصيدة نراه يقترب كثيرا من الدلالات الحقيقية التي يريد بها الشاعر (٧٦) . ومما يجدر ذكره هنا أن الدارس داود كان كثيره من درسي قصيدة « مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » . الذين لم يوفقوا في اكتشاف البنية الفنية لهذه القصيدة « النص » ولذلك نراه يصفها بافتقارها للتلاحم الداخلي (٧٧) .

وأخيرا يلاحظ من هذا الاستعراض لموقع أدونيس في الدراسات النقدية أن معظم الملاحظات أو الدراسات التي حظي بها شعر أدونيس أو قامت حول قصائده ، أكدت غالبا ما تأتي بعد أن ينشر أدونيس عملا شعريا جديدا . وطبيعي أن تتصف مثل هذه الملاحظات أو الدراسات بالتعجل والتعميم والافتقار للمنهجية النقدية المحددة . ولعل شعر أدونيس لم يظفر بالدراسة التفصيلية المستندة إلى منهجية نقدية محددة،

الدراسة التي تتناول جزئية ، أو ظاهرة من ظواهر هذا الشعر بالتحليل المتأني ، الا في وقت متأخر جدا^(٧٩) . ولعل من بين هذه الدراسات المتأخرة ما كتبه كمال أبو ديب حول قصيدة « كيمياء النرجس » حيث تناول هذه القصيدة القصيرة التي لا تزيد على عدد من الأبيات في حوالي أربعين صفحة من كتابه « جدلية الخفاء والتجلي »^(٨٠) . ومن قبيل التركيز على قصائد محددة من شعر أدونيس أيضا ما كتبه وفيقي خنسة حول « شجرة النهار والليل »^(٨١) .

ولقد أبدى بعض الدارسين اهتماما بالمصطلح الشعري الأدونيسي وذلك ربما ، كمحاولة لتفسير هذا الشعر ، أو ، ربما لتمييز هذه المصطلحات في إنتاج أدونيس الشعري . وتجسدت هذه المحاولة في ما كتبه مايكل بيرد في مقال له في « الشعر » القاهرية بعنوان « نحو قاموس الشعر » حيث تتبع بعض الكلمات التي رأى فيها دلالة المصطلح^(٨٢) . والحقيقة أن محاولة مايكل بيرد تكمن في منهجيتها أكثر مما تكمن في دقة النتائج التي رافقتها .

ومع هذه المحاولات المتأخرة في تناول جزئيات محدودة من شعر أدونيس تبقى الملاحظة التي أشرت إليها قبل قليل قائمة ، وهي أن الدراسات التي قامت حول شعر أدونيس كانت أقل بكثير مما يستحق ، وأقل بكثير مما يحتاج لتفسير هذا الشعر - الظاهرة الشعرية المتميزة في شعرا العربي المعاصر . ولعل قلة الدراسات حول شعر أدونيس يمكن ردها لصعوبة هذا الشعر ، وذلك باعتراف أكثر النقاد . فأدونيس « واحد من أكثر شعراء العرب غموضا »^(٨٣) . وبسبب صعوبة شعر أدونيس وبسبب قلة الدراسات المتأنية حول هذا الشعر أو المفسرة له

ظل أدونيس مترفعا في منأى عن ادراك الكثير من النقاد ، وظل شعره
مثيرا للجدل والخلاف . ولقد قال أدونيس كما قال شعره شيئا كثيرا
من الأذى بسبب عدم فهم الناس الدقيق له ، الى درجة أن ذهب بعض
المتسرعين للقول : ان أدونيس يعتمد في شعره ليوهم القراء بأن شعره
ينطوي على قيمة فنية عالية . (٨٢)

وأخيرا أرجو أن يجد القارئ في هذه الدراسة محاولة مجدية
تضاف الى محاولات الدارسين الآخرين الهادفة للاقترب أكثر من
شعر أدونيس فهذه الدراسة - وهي جزء معدل بمض الشيء من دراسة
أوسع بعنوان : دراسة تحليلية لقصيدة أدونيس ، تقدمت بها لنيل درجة
الدكتوراة من جامعة ميشيغن ، الولايات المتحدة الامريكية - تتناول
بالتفسير والتحليل عددا كبيرا من قصائد أدونيس القصيرة . وبالإضافة
لمهمة تفسير هذه القصائد ويان دلالاتها فإن الهدف الأساسي من هذه
الدراسة كان الكشف عن البنى الشعرية المتكررة التي تستند اليها
قصائد أدونيس القصيرة ، وكذلك الكشف أيضا عن طبيعة كل بنية
من حيث تاريخ ظهورها في نهج أدونيس الشعري والتطور الحاصل
فيها على تقادم هذا النهج .

وإذا استطعت ، فإني سأقدم ، مستقبلا ، الجزء الآخر من هذه
الدراسة وهو الجزء المتعلق ببنية القصيدة الطويلة في شعر أدونيس .

الهوامش :

(١) الخازن ، اليان ونبيه وليم ، كتب وأدباء ، صيدا - بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ٢١ . وانظر كذلك

Hazo. Samuel, the blood of adonis ,
Universi y of pittsburgh press, 1971 , p. xiv

وانظر كذلك : ابو كف ، أحمد ، « حوار مع أدونيس » الهلال ع ٩
(١٩٦٧) ص ١٥٥ ... وانظر

Boullata , Issa J. , modern arab poets , the three continental
press, 1976 , p. 161 .

(٢) انظر : شاعر مصطفى ، « الشعر والشعراء في سورية » الاداب :
كانون الثاني ، ١٩٥٥ ، ص ١٢٥ . انظر كذلك رجاء النقاش ،

ادب وعروبة وحرية ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٢ ص ٥٦

(٣) انظر افتتاحية الاداب ع ١٩٥٥

(٤) انظر :

AL-Jayyusi , salma el-khadra,

Trends and movements in modern arabic poetry , e.J. & L,
Vol. 2 pp. 599-601 .

(٥) راجع محتويات العدد المذكور (ع ١٩٥٥) في مجلة الاداب

(٦) راجع : شاعر مصطفى ، الاداب ع ١ (١٩٥٥) ص ١٢٤

(٧) راجع افتتاحية مجلة شعر ع ١٩٥٧ ص ٢

(٨) « شعر » ع ١٩٥٧ ص ١٠٩

(٩) راجع القصيدة في : شعر ع (١٩٥٧) ، ص ٢٦ - ٣٧

(١٠) راجع القصيدة في : شعر ع (١٩٥٧) ص ٣ - ٢٠

(١١) راجع القصيدة في : شعر ع ٧ ، ٨ (١٩٥٨) ص ١٠ - ٢٣

(١٢) راجع القصيدة في : شعر ع ١٠ (١٩٥٩) ص ٧ - ١٦

(١٣) انظر شعر ١٥ ، ١٩٦٠ ع ٩٢

(١٤) شعر ، ع ٢١ ، ١٩٦٢ ص ٥

(١٥) الخازن ، وليم ، كتب وأدباء ، ص ٢٥

- (١٦) لمزيد حول هذه المدينة راجع النعالي ، قصص الانبياء ، دار الازهر
ص ٢٨ - ٣٩
- (١٧) شعر ع ٢٢ ، ١٩٦٢ ص ٥
- (١٨) شعر ع ٢٧ ، ١٩٦٣ ، الافتتاحية
- (١٩) انظر اسماء لجنة تحرير المجلة في « شعر » ع ٢٧ ، ١٩٦٣
- (٢٠) شعر ع ٩٢ ، ١٩٦٤ ، الافتتاحية
- (٢١) شعر ع ٣١ - ٣٢ ، ١٩٦٤ ، الافتتاحية
- (٢٢) ادونيس « الادب العربي المعاصر » اعمال مؤتمر روما ، ١٩٦١
ص ١٧٩
- (٢٣) ادونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، طبعة
اولى ١٩٨٠ ص ٦٠ - ٦١
- (٢٤) ادونيس ، زمن الشعر ط ثانية ١٩٧٨ ص ٢٥٨
- (٢٥) ادونيس ، مواقف ، ع ١٥ ، ١٩٧١ ، ص ٣ - ٧
- (٢٦) ادونيس ، ادونيس ، زمن الشعر - ١٩٧٨ - ص ٢٤١
- (٢٧) ادونيس فاتحة لنهايات القرن ص ٣٢٥
- (٢٨) انطون غطاس كرم ، مجلة حوار ١٩٦٤ ص ١٣٠ ، ١٣٢
- (٢٩) حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ،
بيروت ص ٢٦٧
- (٣٠) انظر تقديم ادونيس لهذين العمليين في : ادب ، ع ١٤ ، ٢٠١٤ ، ١٩٦٣
ص ٨٧ و ص ١٠٧
- (٣١) لمزيد من المعلومات حول هذا الكتاب راجع : بولس نوايا « الكتاب
الثاني من مواقف التفري » ، المشرق ع تشرين الثاني ١٩٧٠
ص ٤٦١ - ٤٦٣
- (٣٢) ادونيس ، مواقف ع ١٧ - ١٨ ، ١٩٧١ ص ٦
- (٣٣) جبرا ابراهيم جبرا ، النار والجوهر - دراسات في الشعر -
بيروت ، ١٩٧٥ ص ٧٧ .
- (٣٤) رياض نجيب الريس ، كتاب التحولات والهجرة ، حوار ع ،
١٩٦٥ ، ص ١٥٠
- (٣٥) الادب ، ع ٧ ، ١٩٦٥ ص ٤٧
- (٣٦) الادب ع ٣ ، ١٩٦٦ ص ١٣٢
- (٣٧) مواقف ع ١٧ ، ١٩٧١ هامش رقم (٢)
- (٣٨) لمزيد من التوضيح حول سياسة المجلة انظر :
Samuel hazo, the blood of adonis, pittsburgh, univ. of pittsburgh
Press, 1971 p. xvi .
- وادونيس ، فاتحة لنهايات القرن ص ٣٥٥ ، وادونيس ، مواقف ،
ع ٢٤ ، ٢٥ ، ١٩٧٢ ص ٢٢٢ - ٢٢٤ و ع ٢٧ ، ١٩٧٤ الافتتاحية

(٣٩) انظر :

Mundus Anteuum , A Journal of International literature and arts
No. 2 vol. IV , 1971 n. 70 .

(٤٠) مجاهد ، عبد المنعم مجاهد « الجدل المقطوع في الثابت والمتحول »

الاداب ، ع ١٦٧٨ ص ٢٦ - ٢٩

(٤١) رفاعة سلام ، (عن المنهج المثالي في الثابت والمتحول) ، الاداب ع ١٢

١٩٧٨ ، ص ٣٠ - ٣١

(٤٢) نجيب سرور ، « حوار مع أدونيس » ، الكاتب ع ٢٢٢ ، ٢٢٣ ،

١٩٧٩ ص ٤ - ٢٠

انظر مزيداً من الآراء حول الثابت والمتحول في : يوسف

اليوسف ، (هل الامة العربية معادية للابداع) ، الموقف الادبي ،

١٩٧٨ ص ١٠٧ - ١١٣ وبولس نوايا (الاستاذ المشرف على رسالة

أدونيس للدكتوراة في تقديمه لكتاب الثابت والمتحول .

(٤٣) راجع تطيلي لهذا الكتاب الشعري في بحثي لدرجة الدكتوراه

المقدمة لجامعة ميشجن ، الولايات المتحدة الامريكية :

Al Al-shar , an analytical study of the edoniesian poem ,

A Doctoral dissertation , 1982 pp. 257-278 .

(٤٤) خزامي صبري (فيما بعد خالدة سعيد) ، قصائد اولى لادونيس

شعر ع ٢ ، ١٩٥٧ ص ٧٥ - ٨٠

(٤٥) خزامي صبري (خالدة سعيد) « أدونيس في البعث والرماد » ،

شعر ع ٥ ، ١٩٥٨ ص ٩٢ - ١٠٩

(٤٦) اسعد رزوق ، الاسطورة في الشعر المعاصر ، الشعراء التمززيون ،

منشورات مجلة آفاق ، بيروت ، ١٩٥٩ ، ١٩٦٢ ، ص ٤

(٤٧) انظر بخصوص هذه التعليقات في : شعر ع ٢٢ ، ١٩٦٢ ، ص ٤ .

(٤٨) انظر مقالتي : حليم يركات « اغاني مهيبار الدمشقي وعالم الشعر

الاغني » شعر ع ٢٣ ، ١٩٦٢ ص ١٠٩ - ١٢٤ ومادل ظاهر ،

« التشخيص والتخطي في اغاني مهيبار الدمشقي » شعر ع ٢٤ ،

١٩٦٢ ص ١٠٨ - ١٣٧ .

(٤٩) مجاهد عبد المنعم مجاهد ، « اغاني مهيبار الدمشقي » ، الشعر -

القاهرة ع ٥ ، ١٩٦٤ ص ١٠٠ - ١٠٦ .

(٥٠) محمد حافظ ابراهيم ، « غربة مهيبار الدمشقي » المجلة ، ع ١٠٤ ،

١٩٦٤ ص ٩٠ - ٩٦ .

(٥١) رياض نجيب الريس « كتاب التحولات » حوار ع ١٩٦٥ ص ٩ .

- (٥٢) حسين مروة ، دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف ، بيروت ١٩٦٥ ص ٣٥٩ .
 (٥٣) المرجع السابق ص ٣٣٧
 (٥٤) المرجع السابق ص ٣٦٠
 (٥٥) المرجع السابق ص ٣٦٢ .
 (٥٦) علي سعد ، « أدونيس وكتاب التحولات » ، الاداب ، ع ١٤ ، ١٩٦٧ ص ١٨ .
 (٥٧) المرجع السابق ص ٥٧
 (٥٨) المرجع السابق ص ٤٧
 (٥٩) المرجع السابق ص ٤٨
 (٦٠) راجع بخصوص هذه القضية رسالتي للدكتوراة :

Ali Al-shar , en analytical study of the adonisian poem,
 pp . 196 - 226 .

- (٦١) احسان عباس ، الاداب ع ٢٤ ، ١٩٨ ص ٧٧-٧٩
 (٦٢) صلاح عبد الصبور ، « المرح والمرايا » المجلة ع ١٣٧ ، ١٩٦٨ ص ٣٦-٣٨
 (٦٣) جاك بيرك ، مواقف ع ١٥ ، ١٩٧١ ص ٥٥
 (٦٤) سنية صالح ، « المرح والمرايا » ، مواقف ١٧-١٨ ، ١٩٧١ ص ١٩٠-١٩٢
 (٦٥) جبرا ابراهيم جبرا ، النار والجوهر ، دراسات في الشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ٣ ، ١٩٨٢ ص ٧٧
 (٦٦) المرجع السابق ص ٨٨
 (٦٧) المرجع السابق ص ٨٩
 (٦٨) جبرا ابراهيم جبرا ، النار والجوهر ، بيروت ، دار القدس ، ٩٧٥ ص ٩٢
 (٦٩) خالدة سعيد ، « إيقاع الشوق والتجاذب » ، مواقف : ٧ ، ١٩٧٠ ص ٢٥٥
 (٧٠) المرجع السابق ص ٢٦٠
 (٧١) المرجع السابق ص ٢٥٩
 (٧٢) منير العكش مواقف ع ١٣-١٤ ، ١٩٧١ ص ٢٧
 (٧٣) ادونيس ، فاتحة لنهايات القرن ص ٢٥٢
 (٧٤) احمد بسام سامي ، حركة الشعر الحديث في سورية من خلال اعلامه ، دار المأمون للتراث ، ١٩٧٨ ص ١٢٣

(٧٥) راجع اختلافي مع الدكتور سامي حول تفسير بعض فقرات القصيدة في :

Ali-Aishar an analytical study of the adonist poem , p. 42-44 .

(٧٦) راجع دراسة احمد يوسف داود ، لفة العشر ، دمشق ، ١٩٨٠ ص ٢٦٨ - ٢٨٠

(٧٧) المرجع السابق ص ٢٧٣

(٧٨) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢٧٠ . ، وانظر تعليقي على دراسة « أبو ديب » في هذه الدراسة ص ٦٤ - ٦٧

(٧٩) وفيق خنسة ، دراسات في الشعر الحديث ، دار الحقيقة ، ١٩٨٠ ، ص ٤٤ ، ، وانظر تعليقاتي على هذه القصيدة ص ٩٢ - ٩٨ من هذه الدراسة .

(٨٠) مايكل بيرد ، « نحو قاموس الشعر » ، الشعر - القاهرة ، ع ٤ ، ١٩٧٦ ص ٤١ - ٥٥

(٨١)

Boullata , Issa , J . adonis , revolt in modern arabic

Poetics , edebiyat , vol . II no . I , 1977 , p . 1 .

(٨٢) خالد البرادعي « قراءة نقدية لسبعة دواوين » ، الاداب ع ٧ ، ١٩٧٤ ص ٥٣ .

•

•

•

•

• • • • •

• • • • •

• • • • •

الفصل الثاني

ماهية القصيدة القصيرة :

يبدو أن تحديد ماهية القصيدة القصيرة لم يشغل النقاد الا بالقدر الذي ساعدهم في تحديد ماهية القصيدة الطويلة . ولعل الناقد الانجليزي هربرت ريد (Herbert Read) واحد من القلائل الذين تناولوا بحث مشكلة القصيدة القصيرة من هذا المنظار . فهو يحدد ماهية القصيدة القصيرة في كتابه ، الشكل في الشعر الحديث ((Form in modern poetry)) على الشكل التالي :

«الشكل والمحتوي مندمجان في عملية الخلق الأدبي»
عندما يسيطر الشكل على المحتوى « (الفكرة ، أي
عندما يمكن حصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة
واضحة البداية والنهاية ، كأن ترى في وحدة
بيئة ، عندها يمكن القول اننا أمام القصيدة
القصيرة . في حين عندما يكون المحتوى (الفكرة
او التصور الفكري) معقدا جدا لدرجة أن يلجأ
العقل الى تقسيمه على شكل سلسلة من الوحدات
الجزئية ، وذلك ليخضعه لترتيب ما من اجل
استيعابه في اطار كلي ، عندها يمكن القول اننا
ازاء ما يسمى بالقصيدة الطويلة »^(١) .

ومن النقاد العرب الذين تبنا هذا التصور للقصيدة القصيرة — وكذلك هذا التصور للقصيدة الطويلة — الناقد المصري الدكتور عز

★

الدين اسماعيل . فقد عالج الموضوع أولا بنقال قصير نشره في مجلة الآداب البيروتية سنة ١٩٥٥، (٢) ثم أعاد نشره في كتابه ، الشعر العربي المعاصر . والملاحظ أن عز الدين اسماعيل لم يصف شيئا الى ما أتى به هربرت ريد فيما يتعلق بماهية القصيدة القصيرة ولكنه حاول تطبيق آرائه على الشعر العربي الحديث وبخاصة الشعر العربي في اتساج الخمسينات من هذا القرن .

وتبعا لرأي الدكتور عز الدين ليست القصيدة الطويلة وحدها فناً طارئاً على الشعر العربي بل القصيدة القصيرة كذلك . وما قاله مفرداً بين القصيدة القصيرة والقصيدة العربية التقليدية الأقوال التالية :

« ان القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها ، فهل هي القصيدة العربية التقليدية ؟ ان العاطفة أو الموقف العاطفي هو الاطار الموضوعي الذي تنشق فيه القصيدة القصيرة المعاصرة مع القصيدة العربية التقليدية . فقيم اذن تختلفان ؟ انهما تختلفان من حيث التعامل مع اللغة والصور أو صدقها أو حيويتها ولكن ربما كانت هذه الاعتبارات نسبية ، تتحقق هنا وهناك على تفاوت . أما الفارق الحاسم بينهما فيتمثل في معمارية القصيدة الغنائية المعاصرة . ولو رسمنا خطأ بياناً للقصيدة الغنائية المعاصرة لقلنا انها تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه

★ تحدث غالي شكري عرضاً عن القصيدة الطويلة في كتابه ، شعرا الحديث الى اين ؟ انظر : الصفحات ٩٥ — ٩٦ من الكتاب المذكور

واحد • وهذا هو المعيار الذي نستبصر من خلاله القصيدة الغنائية المعاصرة ••• وفي ضوء هذه الحقيقة (أي تصوير موقف عاطفي •••) نستطيع أن تبين الفارق المعماري بين بنية القصيدة الغنائية المعاصرة والقصيدة التقليدية • فالقصيدة الغنائية المعاصرة ينظمها خيط شعوري واحد ، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطور الموقف في سبيل الوضوح شيئاً فشيئاً حتى ينتهي الى فراغ عاطفي ملموس • وحدة العاطفة اذن أو تطور هذه العاطفة في اتجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة المعاصرة أو لنقل أنها تمثل رؤية ممتدة في اتجاه واحد يوجهها شعور موحد وهذا هو الهيكل المعماري لهذه القصيدة^(٣) •

لقد اقتبست أقوال الدكتور عز الدين ، على طولها ، لأنها أقوال أول ناقد عربي تصدى لمشكلة الطول والقصر في الشعر العربي • ويلاحظ من خلال المقتبسات المذكورة أن الدكتور عز الدين اسماعيل في تميزه بين القصيدة القصيرة - أي الغنائية كما يقول - والقصيدة العربية التقليدية ، لا يجزم برأي محدد حتى قوله بأنهما تختلفان بالمعمارية قول غير دقيق ولا يتعلق بالمعمارية في شيء • انه وهو يتحدث عن المعمارية يتحدث عما يسميه بالخيط الشعوري الواحد أو « وحدة العاطفة في اتجاه واحد » • وحديثه حول الوحدة العاطفية المتطورة والخيط العاطفي الواحد حديث معتم لا يحمل دلالة معمارية ما • وبالتالي لا يخدم عملية التمييز بين القصيدة القصيرة والقصيدة العربية التقليدية • فالقصيدة العربية التقليدية فيها الكثير من الألوان الشعرية ذات الاتجاه أو الوحدة العاطفية المتجهة في تطور ما •

ومن جهة أخرى أن حديث عز الدين اسماعيل عن القصيدة القصيرة • الغنائية - حتى ولو كانت متغايرة عن القصيدة العربية

التقليدية - ، حديث يتعد كثيرا عما أراده هربت ريد
 ان آخر ما انتهى اليه الناقد الانجليزي هو أن قصر القصيدة أو طولها
 أمر مهون بالملاقة القائمة بين الشكل والمحتوى (form and content)
 فإذا كان التصور الفكري (أو العملية الذهنية في مراحل الخلق الشعري)
 محدودا بحيث يمكن احتواؤه بوحدة معمارية أو بشكل بين "العالم ،
 كان الناتج قصيدة قصيرة • بعبارة أخرى ، القصيدة القصيرة دقيقة •
 وهذا الفهم فإن هذا التصور للقصيدة القصيرة لا ينطبق فقط على كثير
 من قصائد الشعر العربي المعاصر بل ينطبق أيضا على كثير من قصائد
 الشعر العربي القديم • فكثير من نماذج الشعر العربي القديم
 يمثل دقيقة أو دقائق شعرية محتواة بأبيات شعرية أو بمقطعات شعرية
 يجمعها ما يسمى بالقصيدة • ولهذا ، بطني ، لو أخذ بتعريف هربت
 ريد للقصيدة القصيرة وأهل التميز الذي قدمه الدكتور عز الدين
 اسماعيل بين القصيدة القصيرة والقصيدة العربية التقليدية لأمكن القول
 أن القصيدة العربية التقليدية ، في كثير من نماذجها ، تتفق مع ماهية
 القصيدة القصيرة كما حددها هربت ريد •

مثل هذه المعالجة لمشكلة الطول والقصر في الشعر على مستوى
 نقدي لم تكن غائبة عن أدونيس الشاعر والناقد • فقد انشغل أدونيس
 أكثر من أي شاعر عربي بمصادر بتحديد ماهية الشعر الحديث واهتم
 أكثر من غيره بتعريف القصيدة الحديثة أو الطبيعية أو الكلية •
 وأدونيس بتحديد ماهية هذه القصيدة كان يقصد الحديث عن القصيدة
 الطويلة (أو القصيدة النص) التي عرفها بأنها « امتداد لا ينتهي ، يولد
 دلالات بشكل دائم » ^(١) والنص أو العمل الشعري « بهذا المعنى هو
 الفوضى الرائعة كموضى الطبيعة • القصيدة يجب أن تكون فوضى
 طبيعية • أنت إذا دخلت جزءا من الطبيعة تجد الشوكة الى جانب الحصة

الى جانب مجرى الماء ، الى جانب العشب . بل أنك كثيرا ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء . والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد القوضوي لكن الخاضع الى تنسيق « حين أقرأ ما كتبت يتدخل شيء من القسر كأن تدخل حذقة فترفع نبتة زائدة أو تضيف
★
ما تراه مناسباً . . . » (٥) وفي مكان آخر يقول : « ان القصيدة تخلق

شكلها الذي تريده كالنهر الذي يخلق مجراه . . » (٦)

ومع هذا الانتغال الكبير بمسألة تحديد القصيدة الطويلة لم يشغل أدونيس نفسه ، نقدياً على الأقل ، بقضية القصيدة القصيرة ، كنظير يتبادر للذهن بمجرد الحديث عن القصيدة الطويلة . فمصطلح القصيدة القصيرة لا يرد إطلاقاً في كتابات أدونيس النقدية المستفيضة .

★ هذه الامور تذكر القارئ بحديث (John keats) من دوافع كتابة القصيدة الطويلة :

((why endeavor after a long poem? to Which I should answerdon not the lover of poetry like to have a little region to Wander in where they may pick and choose , and on Which the images are So humorous tha many are forgotten and found neW in a secondreading . . See : keats , john , the letters of jooohn keats , edited by maurice huxton , vol . 1 1931 . p . 55 .

●● هذا القول يلفت الانتباه القول الناقد الانجليزي (Herbert Read , في تمييزه بين القصيدة القصيرة والقصيدة الطويلة

((It is the d fference between the still beau y of a lake looked at as a Whole , and a beauty of a stream which We follow from its source to the sea , never seeing it at one time as a Whole , but alWays aWays aware of its continuity , its sameness in Variation, its music . n progression ..))

See : Read , Herbert. Form in Modern poe ry, London, 1948.p.66.

وربما يعود اغفال أدونيس الحديث عن القصيدة القصيرة الى اعترافه الضمني بوجود القصيدة القصيرة في التراث الشعري العربي وبالتالي لم تكن بحاجة الى تعريف ، أو يعود الى اصراره على كتابة القصيدة الطويلة (القصيدة التي ساهمها الطليعية أو الكلية) معتبرا القصيدة القصيرة مجرد دفقة شعرية أو جزئية من جزئيات القصيدة الطويلة ، لا كيان خاص بها الا اذا نظر اليها من خلال الكل الذي توجد فيه .

ومهما يكن ، فكاتب هذه الدراسة ، رغم ادراكه لأسس التكنيك الشعري الأدونيسي القائم على تأليف القصائد الطوال من عدد كبير من القصائد القصار ، لا يستطيع أن يتجاهل ظاهرة تواجد القصيدة القصيرة في شعر أدونيس كفن تتجلى ، من خلاله مهارة أدونيس وقدرته الشعرية الفائقة . بل يمكن القول أيضا أن ظاهرة تواجد القصيدة القصيرة في شعر أدونيس ظاهرة بارزة تطالع الدارس في كل مراحلها الشعرية ، ابتداء من أواخر الأربعينات وحتى زمن كتابة هذه الدراسة وبظني أنه بالإمكان تصنيف القصائد القصار في شعر أدونيس على الشكل التالي :

١ - قصائد ومقطعات قصيرة ومبعثرة لا صلة حقيقية فيما بينها حيث تبدو كل مقطعة ذات كيان خاص بها مستقلة عن غيرها . ومثل هذا النوع من القصائد يلاحظ في ديوانيه الأولين : « قصائد أولى » ، وأوراق في الربيع » .

٢ - أما النوع الثاني فيتمثل في تلك القصائد ، رغم افرادها ظاهريا بعنوانين خاصة بها ، لا تقوم بذاتها مستقلة عن غيرها في محتواها الفكري أو تشكيلا اللغوي . فكل قطعة من

هذا النوع لا تفهم إلا بحدود عدد آخر من المقطعات المجاورة - السابقة أو اللاحقة - . بمعنى آخر تتألف هذه المقطعات مع بعضها بطريقة ما (على سبيل المثال : المقابلة أو التحلق أو التكامل^(٧) . لتشكل مجموعات صغيرة تتكامل مع بعضها في إطار العمل الشعري الكامل . مثل هذا النوع من المقطعات أو القصائد القصار يجده الدارس في كتاب أغاني مهيار الدمشقي . فالكتاب كله قصائد قصيرة ذات عناوين خاصة ولكن يصعب إفراد واحدة منها لتقرأ أكمل منفصل . فقراءة هذا النوع من المقطعات تستدعي إمكانية استمرار المقطعة مع المقطعات الأخرى المجاورة ...^(٨) .

٣ - أما النوع الثالث من القصائد القصار في شعر أدونيس فإنه يجمع بين النوع الأول والثاني ، أي يمكن اعتبار المقطعة أو القصيدة القصيرة جزءاً من كل أو اعتبارها كلاً تاماً مستقلاً . مثل هذا النوع من القصائد يلاحظ في ديوان « المسرح والمرايا في القسم المعنون : « مرايا وأحلام حول الزمان المكسور » . فهذا القسم يشتمل على ثلاث وعشرين مقطعة تنفرد كل واحدة منها بمضمون وعنوان خاصين بها وتكون قادرة على القيام بذاتها ، ولكنها في نفس الوقت مشدودة إلى غيرها بخيط رفيع يدرك من خلال السياق العام .

وأخيراً إن القسم المتبقي من هذه الدراسة سيخصص لدراسة نماذج مختلفة من القصيدة القصيرة في شعر أدونيس . ولا أخفي هنا أن هذه الدراسة لا تدعي محاولة التنظير لشعر أدونيس أو حصره في قوالب

محددة • انها ، بشكل ما ، دراسة تركز بالدرجة الأولى على معطيات النصوص الشعرية ، وبالثانية على وقفات تأملية في عالم أدونيس الشعري ، وبالثالثة على خبرتي بأدوات أدونيس ومصطلحه الشعري ، الخبرة التي تشكلت بملاحظة شعر أدونيس في مراحل الشعرية المختلفة.

القصيدة الادونيسية القصيرة وبنية البيت الشعري :

من البحوث الجادة في الشعر العربي القديم بحث كتب
Raymond P. Shendin, Form and Structure in the Poetry of al -
Mue, tamid , 6. Abbad,

« التشكل والبناء في شعر المعتمد بن عباد »

وقد وقف هذا الباحث عند ظاهرة بارزة في شعر المعتمد دعاها بظاهرة (*tension & resolution*) وهي ما يمكن ترجمتها بظاهرة « التأزم والانفراج » أو التحفز والتفريغ . وهذه الظاهرة تعني أن البيت الشعري الواحد أو المقطعة الشعرية غالبا ما تتألف أو تتشكل من تركيبين لغويين ، في التركيب الأول يستثير الشاعر توقع القارئ أو تحفزه ، وفي الثاني يشبع هذا الشعور بالتحفز (٩) .

والباحث المذكور بمقدار ما أثار انتباه القارئ الى قالب فكري ساد الكثير من أبيات المعتمد الشعرية ومقطعاته ، فإنه قد لفت الانتباه أيضا الى بعد أساسي من أبعاد بنية البيت الشعري العربي القديم سواء على مستوى بنية التركيب اللغوي للبيت أم على مستوى العلاقة بين البنية اللغوية للبيت والنظام الموسيقي المتمثل بتقسيم البيت الواحد الى شطرين (١٠) . وهذا يعني أن ما كشفه الباحث المذكور لا يقتصر في الواقع على شعر المعتمد بن عباد وحده ، بل يمكن

اعتباره ظاهرة تشل بنية فكرية وقالبا أدبيا^٩ تأصلا في الشعر العربي •
ويمكن القول أيضا أن هذه البنية ، من زاوية التأزم والانقراج ، قد
استمرت لتجد لها مكانا^{١٠} بارزا في بناء الشعر العربي المعاصر وبخاصة في
بناء المقطعات الشعرية او القصائد القصار •

ولعل أبرز من يمثل هذه البنية الفكرية في الشعر العربي المعاصر
هو أدونيس • فكثير من قصائده القصيرة تقترب في بنيتها من بنية البيت
التقليدي ، وبخاصة من هذه الزاوية : (التأزم والانقراج) • ولعل
أبسط الأمثلة على هذا اللون من الشعر الممثل لهذه البنية الأمثلة التالية:

١ - لأتني أمشي

أدركني نعشي (١١)

٢ - لأنه روى من دمه قوله

لأنه أسمى من كل من حوله

قالوا له أعمى

واتحلوا قوله (١٢) •

٣ - أكلما مريالي

أن أرى شرق الجمال

ودعاني الشفق

تمحى^{١٣} عبر خطاي الطرق (١٣) •

٤ - أطعم الأيام زندق

تكبر الأيام بمدك (١٤) •

فكل نموذج من هذه النماذج الأربعة يتألف من شقين ، في الأول

يستثار توقع القارئ وفي الثاني يشبع أو يفرغ هذا التوقع • فلو أخذنا على سبيل المثال النموذج الثاني للاحظنا أن شقي هذه المقطعة هما :

أ - لأنه روى من دمه قوله

لأنه اسمى من كل من حوله

ب - قالوا له أسمى

واتحلوا قوله

فالشق الأول بجمليته يمثل تركيبين لغويين ناقصين لا يستوفيان منيهما إلا بالجملة الأولى من الشق الثاني (الجملة الثانية من الشق الثاني داخلة في إطار الجملة الأولى من نفس الشق وذلك بحكم علاقة العطف بينهما) ويلاحظ أن جمليتي الشق الأول تشيران تحفز المتلقي وتجعلانه يتوقع شيئاً ما ، في حين أن إشباع هذا الاحساس بالتوقع قد تحقق بجملة (أ أو جمليتي) الشق الثاني •

والجدير بالذكر هنا إن شعر أدونيس المبكر يقدم نماذج بسيطة من هذا اللون الشعري المبني على ما يسمى بظاهرة التحفز والتفريغ • كما يلاحظ أيضاً أن هذه النماذج المبكرة غالباً ما تجيء بصيغ لغوية جاهزة (Formulas) كصيغة الجملة الشرطية ، أو الطلبية ، أو الجملة المجسدة لمبدأ العلة والمعلول •

وفي مراحل شعرية لاحقة يلاحظ أن النماذج الشعرية المؤلفة على أساس هذه البنية لم تعد تكشف عن علاقة مفردة - علاقة التحفز والتفريغ • بل بدت تكشف عن عدد آخر من العلاقات المحتواة بإطار بنية التحفز والتفريغ • والمثال التالي نموذج على هذا التطور الحاصل في إطار هذه البنية :

وشوشي آدم
بفصة الآه
بالصمت بالآنة
لست أبا العالم
لم ألمح الجنة
خذني الى الله (١٥)

فهذه المقطعة تنطوي على شقين ، الأول يغطي الأبيات الثلاثة الأولى والثاني يغطي الأبيات الثلاثة الأخيرة . وواضح أن الشق الأول لا يستوفي معناه إلا بالجعل أو الأبيات الثلاثة الأخيرة ، وذلك بموجب ما أسميته بالتحفز والتفريغ . ولكن مع ذلك فهناك علاقات أخرى بين أبيات الشق الأول وأبيات الشق الثاني . من هذه العلاقات التناظر الايقاعي بين الأبيات المتقابلة التالية :

وشوشي آدم	لست أبا العالم
بفصة الآه	خذني الى الله
بالصمت بالآنة	لم ألمح الجنة

ومنها أيضا المقابلة المنوية بين الانطباع السائد بأن آدم كان ذات يوم قريبا من الله ، مكرما من قبله في جنته ، وهو الانطباع الذي تطفه أسطورة الخلق وبين الواقع المأساوي للإنسان كما يراه الشاعر . والمقطعة التالية (الهامش) مثل آخر على التطور الحاصل في اطار بنية التحفز والتفريغ :

كي يظل امرؤ القيس وعدا
ويكون لمرودة أن يطعم الفقراء

رسم الغاضبون خطاهم
لهبا واحترقا
وأباحوا الفضاء (١٦)

فهذه القصيدة تشكل وحدة معنوية واحدة تنطوي على قسمين رئيسيين ، كل قسم منهما ينطوي على أقسام فرعية على الشكل التالي :

١ - ١ - كي يظل امرؤ القيس وعدا

٢ - ويكون لعروة أن يطعم الفقراء

ب - ١ - رسم الغاضبون خطاهم / لهبا واحترقا

٢ - وأباحوا الفضاء

العلاقة الأكثر وضوحا بين قسمي هذه القصيدة (١ ، ب) هي ما أسسته بعلاقة التحفز والتفريغ . ومع ذلك فهذه القصيدة تتكشف عن علاقات أكثر دقة بين الأقسام الفرعية لكل قسم رئيسي من جهة وبين الأقسام الرئيسية نفسها من جهة أخرى .

فالعلاقة بين ١١ و ٢١ ليست علاقة نحوية فقط (حيث جملة أ ٢ خاضعة لحكم كي في جملة أ ١) بل هناك علاقة مضمونية تتمثل في الدافع المشترك - (الغضب) لتصرف اكل من امرئ القيس الموتور وعروة بن الورد المتمرد على الإغنياء . وهذا الدافع المشترك - الغضب - يربط بين ١١ و ٢١ من جهة وب ٢ وب ٢ من جهة أخرى . فمضون ب ١ وب ٢ كان نتيجة لدافع الغضب الذي دفع امرؤ القيس وعروة وجعلهما في مصير واحد .

علاوة على ذلك هناك علاقات أخرى تربط بين أ (١ و ٢) وب

(٢٠١) وهي ما يمكن تسميتها بعلاقة الانتقال من الخاص للعام .
فالملاحظ أن تجربة امرئ القيس وعروة بن الورد أريد لها أن تعم
لتعبر ليس فقط عن هاتين الشخصيتين التاريخيتين بل لتعبر عن كل
حالات الغضب والحرمان المماثلة التي طالما يصادفها الانسان في العصور
المختلفة .

يلاحظ أن الأمثلة السابقة المستشهد بها على بنية التحفز والتفريغ
جاءت كلها مؤلفة من وحدة معنوية واحدة . بمعنى أن كل شق من شقي
البنية - وان كان ٥٥٥٥ في حالات كثيرة يتألف من أكثر من جملة
أو تركيب لغوي واحد - يستوفي معناه بدلالات (جمل وتراكيب)
الشق الثاني . ومع هذا الاستيفاء تكون القصيدة القصيرة من هذا
النمط البيوي قد وصلت الى نهايتها . وقد لوحظ أن هناك قصائد
قصيرة من نفس بنية « التحفز والتفريغ » مؤلفة من أكثر من وحدة
معنوية واحدة ومن الأمثلة الجيدة على هذه القصائد قصيدة بعنوان
« زهرة الكيمياء » .

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
في الرماد الخواتيم والماس والجزء الذهبية
ينبغي أن أسافر أن استريح
تحت قوس الشفاء لليتيمة
في الشفاء اليتية في ظلها الجريح
زهرة الكيمياء القديمة . (١٧)

هذه القصيدة مؤلفة من وحدتين رئيسيتين على الشكل التالي :

- ١ - ينبغي أن أسافر في جنة الرماد / بين أشجارها الخفية
- ٢ - في الرماد الخواتيم والماس والجزء الذهبية

ب - ١ - ينبغي أن أسافر في الجوع في الورد نحو الحصاد

٢ - ينبغي أن أسافر أن أستريح تحت قوس الشفة اليتيمة

٣ - في الشفاء اليتيمة في ظلها الجريح /! زهرة الكيياء
القديمة .

والملاحظ أن ظاهرة التحفز والتفريغ واضحة في طرفي كل وحدة من هاتين الوحدتين . فالعلاقة بين (١) و (٢) في الوحدة (١) تمثل في استشارة توقع المتلقي في (١١) واشباع هذه الاستشارة في (٢١) . ويفسر ذلك كالآتي : ان قوله في (١١) « ينبغي أن أسافر في جنة الرماد / بين أشجارها الخفية » يعني أن صوت القصيدة سيسافر في خفايا عالم الرماد وبين أشجارها الخفية . وعالم الرماد هذا مرتبط بفكرة احتراق طائر الفينيق او بفكرة التضحية المرافقة لهذا الاحتراق . وهذا السفر الغريب يثير توقع المتلقي . ويأتي القسم (٢١) « في الرماد الخواتيم والماس والعزة الذهبية » ليشبع هذا التوقع . فدلالة (٢١) تعني أن صوت القصيدة يسفره في عالم الرماد (التضحية) سيحصل

★

على الكنز والجواهر ولا يخفى أن الكنز والجواهر تمثل رمزا للبعادة (على الأقل كوسيلة من وسائلها) . والشئ نفسه يقال عن

★ صورة السفر في عالم الرماد للوصول الى الكنز المكنون مستمدة ، ولا شك من اسطورة الفينيق القائمة على أساس فكرة التضحية (الاحتراق) والخصب (البعث) . ولكن مع ذلك فالصورة بشكلها اللغوي والتصويري ربما تشير الى استغلال الشاعر لاصول لعبة بدائية كان يمارسها اطفال سورية والاردن . واللعبة تتمثل بدمل خرز وخواتم رخيصة في كومة من الرماد ، وتقسيم الكومة الى كومات صغيرة ثم يطلب اللاعبون الى بعضهم ان يحزروا في اي كومة خبئتم الخواتم والخرز .

العلاقة بين فروع الوحدة الثانية فهي (ب ١) و (ب ٢) يستثير الشاعر توقع المتلقي بالاعلان عن رغبته في السفر . والملاحظ أن سفر صوت القصيدة يأتي في عالم المعاناة (الجوع وتحت قوس الشفاء اليتيمة) . أما اشباع هذا التوقع فيتم في (ب ٣) : « في الشفاء اليتيمة — في ظلها الجريح زهرة الكيمياء القديمة » . ولا يخفى هنا أن الإشارة الى زهرة الكيمياء القديمة تتضمن دلالة الكنز والجواهر ، وذلك باعتبار هذه المواد حلم الكيمياء القديمة في محاولتها لتحويل المواد الخسيسة الى مواد ثمينة .

وقصيدة زهرة الكيمياء في بنائها على وحدتين معنويتين تكشف عن تكنيك خاص في اطار بنية التحفز والتفريع . فالملاحظ أن الوحدة الثانية تمثل تكرارا لمضامين الوحدة الأولى . فالوحدة (ب) تعيد نفس مضامين الوحدة (أ) وتوضح ذلك كالآتي : في الوحدة (أ) استهل أدونيس قصيدته بفكرة التضحية وذلك اكوسيلة للخلاص أو السعادة . فجاءت تجربة الاحتراق (السفر في الرماد) للوصول للخلاص (الحصول على الجواهر والماس كبدائل للسعادة) . ونفس هذه الحركة في الانتقال من المعاناة للسعادة تكشف عنها الوحدة (ب) . فالوحدة (ب) تنص على السفر في الجوع واليتم وذلك للحصول على زهرة الكيمياء القديمة ، أي الذهب والأجبار الكريمة .

والملاحظ أن التكرار في الوجدتين ليس تكرارا مضمونيا فقط بل تكرار لفظي ايضا ، وبخاصة في جانب الاشباع من دورة التحفز والتفريع . ف (الرماد والخواتيم والماس والجزء الذهبية) في الوحدة (أ) تكرر أو تلوين لفظي لقوله « في الشفاء اليتيمة » زهرة الكيمياء القديمة « في الوحدة (ب) » .

ومن القصائد ذات بنية التحفز والتفريغ المؤلفة من وحدتين معنويتين والتي تأتي فيها الوحدة الثانية تكرارا لمضامين الوحدة الأولى، القصيدة التالية بعنوان « مرآة للغيوم » :

أجنحة لكنها من شمع
والمطر الهائل ليس مطرا
بل سفن للدمع (١٨)

فهذه القصيدة تألف من وحدتين :

أ - أجنحة / لكنها من شمع
ب - والمطر الهائل ليس مطرا / بل سفن للدمع

كل وحدة من هاتين الوحدتين مبنية داخليا على أساس « التحفز والتفريغ » والوحدة (ب) تأتي تكرارا للوحدة (أ) . والتكرار الذي تمثله الوحدة (ب) هو تكرار الانطباع المتخلف في النفس الناتج من دلالة الوحدتين . فالوحدة (أ) تخلف في النفس الانطباع المأساوي الناتج عن ادراك أن الأجنحة - وهي وسيلة الخلاص - ليست إلا مادة شمعية ، وذلك إشارة للهلاك والدمار . وهذا الانطباع هو عين الانطباع المتخلف في النفس عندما نعرف أن المطر - وهو أساس الحياة وأداتها - ليس إلا سفنا للدمع أي طريقا للحزن والهلاك .

والملاحظة الأخيرة على هذه النماذج الشعرية المثلثة لبنية « التحفز والتفريغ » هي أن هذه النماذج قريبة جدا أو نابعة أصلا من تجربة التراث الشعري العربي القديم . فهذه النماذج تذكر القارئ بالنماذج الشعرية الارتجالية . تلك التي كانت - غالبا - تمثل الحدة والايجاز والاعتماد على البنى النحوية الجاهزة . وهذه النماذج أيضا تذكر

القارئ، بنمط الرباعيات الشعرية وهو النمط الذي يعتمد بالدرجة الأولى على حدة الملاحظة وزخم الدفقة الشعرية الفاعمة .

ولعل الرابطة الأخرى التي تشدّ هذا النوع من الشعر الى التجربة الشعرية التراثية هي بروز الحس الموسيقي سواء على صعيد الإيقاع الداخلي أم على مستوى الموسيقى الخارجية ، ومن الأمثلة الجيدة من هذا اللون الشعري الذي يبرز فيه هذا الحس الموسيقي الأمثلة التالية :

- ١ -

كل برهة
يفسل الجھول وجهه
بصلاتي
ينابيع حياتي (١٩)

- ٢ -

حين رأيت الليل في جفونه المتهبة
ولم أجد في وجهه نخيلا
ولم أجد نجوما
عصفت حول رأسه
كالريح واتكسرت مثل قصبة . (٢٠)

القصيدة القصيرة في شعر أدونيس والبنى الفكرية والشكلية الموروثة

عدد كبير من قصائد أدونيس القصيرة يبدو مؤلفا على هامش بني فكرية وأشكال فنية موروثة ، سواء كانت من التراث العربي أو تراث

منطقة البحر المتوسط أو التراث العالمي • والالتقاء مع هذه البنى الفكرية والشكلية يتراوح ما بين الاشارات البسيطة الى صور حضارية وفكرية وتاريخية وبين الاعتماد الكلي على هذه البنى بحيث لا يمكن فهم النص دون الرجوع اليها •

ومن الأمثلة البسيطة على استغلال الموروث الفكري القصائد القصيرة التالية : « امرأة لمعاوية »^(٢١) (تمثل المفارقة بين صراع معاوية العنيف وسياسة الحفاظ على الشجرة) و « امرأة الحجاج »^(٢٢) (تدور في ظلال الانطباع المتخلف عن عنف الحجاج ووحشيته) و « امرأة لوضاح اليمن »^(٢٣) (تمثل حكاية الحب المذخور في القصور) و « امرأة لأبي العلاء المعري »^(٢٤) (تجسد الرؤية الفكرية الواعية التي مثلها أبو العلاء) و « امرأة لقاسيون »^(٢٥) (تدور في ظل حكاية أبي ذر الغفاري والفقراء) و « امرأة لأرفيوس »^(٢٦) (تجسد تشاؤمية أدونيس ازاء تجربة اورفيوس في صراعه مع عالم الموت) الخ • فهذه القصائد تدور في ظل تجارب تاريخية وحضارية وفكرية معروفة • وهم أدونيس في هذه القصائد ابراز الجانب الانساني والحضاري الذي مثله شخص هذه القصائد في مسيرة الانسان الحضارية •

ولكن أهم الأطر والبنى الفكرية التي استغلها أدونيس — وهي الأطر والبنى التي جعلت شعره في كثير من الأحيان غامضا ومعقدا — كانت الاطر والبنى الاسطورية ، وعلى رأسها اسطورة الفينيق • وتجدر الاشارة هنا الى أن توسع أدونيس في استخدام اسطورة الفينيق قد لاحظته مبكرا ، في نهاية الخمسينات كل من أسعد رزوق^(٢٧) وخزامي صبري^(٢٨) (أي خالدة سعيد) ، كما لاحظ ذلك أيضا ، ولكن لدوافع

مختلفة ، جوزيف زيدان (٣٩) الذي ربط بين استخدام اسطورة الفينيق وبين الفكر الذي مثله الحزب القومي السوري .

والملاحظ أن استخدام أدونيس لاسطورة الفينيق — الاسطورة التي مثلت دائما في شعره فكرة التضحية والنجاة أو الجذب والخصب — بدا أكثر غموضا والتواء في مراحل الشعرية المتأخرة ، وبالتالي كان سببا في غموض شعره وتعقيدته . فكثير من قصائده القصار التي ألقت في نهاية الستينات كانت تؤثر بغموض والتواء الى مضامين اسطورة الفينيق ، فقد كانت الاسطورة في الغالب تشكل الخلفية العميقة للنص الشعري أو للقاعدة الأولى في مراحل تشكيله .

فالقارئ لقصائد مثل « مرآة السؤال » (٤٠) أو الحلم (حلم اليقظة) (٤١) أو ساحر (القسم الثاني من الغزاة المسحورة) (٤٢) ، وقصائد كثيرة مثلها ، يصادف جملا وصورا غامضة تكاد تكون الغازا بحيث لا يستطيع القارئ فهمها الا اذا كان واعيا جدا لما يدور تحت الواجهة أو الحركة الفوقية للقصيدة . فهذه القصائد في الواقع ، تتطلب — على مستوى القارئ — معرفة دقيقة وتأملًا كبيرًا وذلك حتى يتمكن من ملاحظة الأبعاد والخيوط التي تشكل النسيج التحتي للنص ، الكامن وراء منظوره اللغوي والتصويري .

وقصيدة « حلم » (حلم اليقظة) التالية مثل واضح على كيفية انكاء أدونيس على اسطورة الفينيق مضمونا وشكلا :

غبت اختفيت ؟ عرفت أنك سائح
شررا ولؤلؤة وموج غواية

راجع تحليل هذه القصيدة في ص ٧٣ ، في هذه الدراسة

تمضي تعود مع الفصول
ورابت نارك في الحقول
عيناك أجنحة ووجهك طالع
كالأفق يكتنز الشمس ، ويفسل الأرض الكثيبة
غبت اختفيت ؟ رابت وجهك في الحقول
ماء يسافر في الجذور الى مدائه الغربية
في العشب ، في نهر الفصول

بوضع اسطورة الفينيقي في المخيلة فقط يستطيع القارئ التعرف
الى هذا المخلوق الغريب الذي تصوره القصيدة ، المخلوق الذي يغيب
ويختفي بعد انتهاء فصل جني الثمار ليعود مرة أخرى وقد عاد معه المطر
والربيع والتجدد . طائر الفينيقي وحده هو هذا الرحالة - السائح في
عالم النار - سائح شررا - ، وهو نفسه الذي يقدم نفسه أضحية فهو
اذن الكشف والأمل والخلاص : « عيناك أجنحة ووجهك طالع كالأفق
يكتنز الشمس ويفسل الأرض الكثيبة » .

حقيقة لا يمكن التعرف الى روح القصيدة ووحدها وجمالها ،
وقد لا يمكن انقاذ القصيدة من سوء الفهم ما لم توضع اسطورة الفينيقي
بالاعتبار ، وما لم يعد القارئ اليها وذلك حتى يبرر هذه الفوضى
أو هذه اللاهارمونية الظاهرة فيما يتعلق بالأوصاف المبعثرة والصور
المتنافرة : سائح شررا ، لؤلؤة موج غواية ، عيناك أجنحة ، ووجهك طالع
كالأفق يكتنز الشمس ماء يسافر في الجذور .

والمثل الآخر الذي لا يمكن فهمه الا بالرجوع الى أسطورة
الفينيقي هو القسم الثاني « ساحر » من قصيدة الغزالة المسحورة .

يولد الكون مربوطاً بقرني غزالة مسحورة

راسماً ظله على الأشجار

غصن صورة له

غصن يزهر بين المسمار والمسمار

غصن عاشق حنان النار

أنا تاريخ ذلك الغصن الآتي

وجوهاً غريبة منحدرة

أنا تاريخ ذلك الغصن السائح

في غابة الرؤى والمجاعة

سار وجهي في قبة الموت

واسترجع سحراً يضيئه واضاعه

فدعوت الجمر الصديق وبغرنا

مداه ، وموجه ، وشراعه

وحملت العشب الرضيع كاهدي

وسافرت في حنين الرضاعة

في رياح غريبة منحدرة

لدمسي جارحاً

لحبي مربوطاً بقرني غزالة مسحورة

تبدأ القصيدة بفقرة سورالية غامضة ، ويريد في غيوضها تعمد الشاعر استخدام الدلالات المهجورة لبعض كلماتها ، فالفقرة ، كما هو واضح ، تحكي قصة ، خلق العالم ، وقصة الخلق هذه مرتبطة بقرني غزالة مسحورة ، وبالرجوع الى المعجم العربي القديم يتبين أن الغزالة المسحورة هنا تعني الشمس (٣٣) ، وهكذا اذن فخلق العالم مرتبط

بالشمس • فهل يعني هذا أن خلق العالم مرتبط بحكاية النار أو إنه يعني أن النار مصدر الخلق ومصدر الخصب والحدوث ؟

وبعد الإشارة الى حكاية الخلق يركز أدونيس على ظاهرة الخصب أو التجدد أو الحدوث في العالم وذلك اكما يفهم من الفقرة التالية :

غصن صورة له
غصن يزهر بين المسمار والمسمار
غصن عاشق حنان النار

والحقيقة أن دلالة هذه الفقرة غامضة ، وغموضها آت من عدم معرفة ما يعود اليه الضمير « الهاء » في قوله « غصن صورة له » ويبدو أن معرفة ذلك لا تتحقق الا بدلالة قوله : « غصن عاشق حنان النار » . ففي هذا الربط نرى أنفسنا أمام الصعبة الخالدة بين الخصب والنار • وبكلمة أخرى نرى أنفسنا أمام عنصرين من عناصر اسطورة الفينيق : النار والخصب • بينما يلاحظ أن المنصر الثالث — الطائر — مفقود • ومن هنا ، هل يمكن الافتراض أن دلالة الهاء في قوله : « غصن صورة له » تعود على الطائر — الفينيق — الذي تتجسد من خلاله معاني الخصب والمطاء (الغصن صورة له) ؟

والملاحظ أن القصيدة ابتداء من قوله : « أنا تاريخ ذلك الغصن الآتي » وحتى نهايتها ، تنتقل في صيغة الخطاب من صيغة الغائب المفرد الى صيغة المتكلم المفرد • وهذا الانتقال يمثل انعطافا بسيطا في حركة القصيدة ، فهو تطوير لاسطورة الفينيق نفسها • فالشاعر في هذا القسم من القصيدة يقمص دور الفينيق ويندمج فيه • ومهما يكن فهذا الدمج

بين دور الطائر ودور الشاعر لا يغير من جوهر الأسطورة التي تقوم في ظلها القصيدة • فكل من الشاعر والطائر قد اعتبر نفسه مصدرا للخصب أو أن الخصب آت من تضحيته :

أنا تاريخ ذلك الفصن الآتي
وجوها غريبة منسودة
أنا تاريخ ذلك الفصن السائع
في غابة الرؤى والمجاعة

وكلاهما يدعي دخوله بوابة عالم الموت للبحث عن سحر الخاتم الضائع • وبمعنى آخر أنهما يمارسان دورة الموت والحياة أو التضحية والخصب :

سار وجهي في قبة الموت
واسترجع سحرا يفيئني واضاعه

وبسبب استحواذ اسطورة الفينيقي على فكر أدونيس فإن فكرة الموت والحياة أو فكرة التضحية والخصب لا تنأى الا عن طريق النار :

فنعوت الجمر الصديق وبخرنا
مداه ، وموجه ، وشراعه
وحملت العشب الرضيع

وأخيرا تنتهي القصيدة مرة أخرى بنفس البداية التي ابتدأت بها ، أي يربط حركة الكون كلها بالشمس كمصدر أساسي للنار - سر الخلق الفينيقي :

« وسافرت

..... مربوطا بقرني غزالة مسحورة »

أما البنية الفكرية والفنية الثانية التي اعتمد عليها أدونيس في تأليف قصائده القصيرة (والطويلة كذلك) فهي معطيات المذهب التناسخي المذهب القائم على أساس الدورة المستمرة في التشكل أو على أساس الظهورات اللامحدودة التي يمر من خلالها الكائن . فالفكر التناسخي بهذا المفهوم ظاهرة بارزة تتم الكثير من شعر أدونيس . ففي هذا الفكر وجد أدونيس مصدراً ثراً من الصور والأخيلة . ولهذا كله كان لا بد من أخذ الفكر التناسخي بالاعتبار إذا أريد فهم القسم الأكبر من شعر أدونيس .

ومن الأمثلة الواضحة على هذا الارتباط بين الفكر التناسخي وعملية التشكيل الشعري في قصائد أدونيس النص التالي ، من قصيدة قصيرة بعنوان « مرآة الزلاجه السوداء » :

اسمعتني ؟ أنا غير هذا الليل ، غير سريره اللزج المضاء

جسدي غطائي

رقع مزركشة لفقت خيوطها

بدمي وتهت ، وكان في جسدي متاهي

غلقت بالحجر السماء ، تركت أهدايي ورائي

حاجيت ، من غصب ، الهى

وقرات انجيل الرضاعة ،

كمي اكشف الحجر المسافر في ردائي

امرفتني ؟ جسدي (غطائي) . (٣٤)

على ضوء الفكر التناسخي تفهم طبيعة مخلوق هذه القصيدة ، المخلوق المنطى بجسده ، الذي جسده رقع مزركشة لفقت خيوطها بدمه . فكأن هذه القصيدة يحوم الى الأبد في عالم جسده : يتخذ من الجسد

(أو التشكل الأبدي للمادة باعتبار أن كلمة جسد تعني المادة) مسكنا له يغطيه أو يستره أو يظهر ويتجلى من خلاله • فالجسد الذي يملأ جوهر الحياة ، إن هو إلا رقع مشدودة الى بعضها بسائل الدم • وفي هذا الجسد الأبدي يتحقق التيه أو تتحقق الحركة الأبديّة التي لا تبشر بالخلاص : « وتمت وكان في جسدي متاهي » • وبمعنى آخر ان الجانب الحي من الموجودات يتيه دائما في المادة حيث تبرز بظهوراتها المختلفة • وفي هذا خروج عن الثنائية الدينيّة (السماوية) التي تعود بالجانب الحي من الكائن الى مصادره الروحانية — الى السماء • وعلى ضوء الفكر التناسخي يفهم قول أدونيس :

« غلفت بالحجر السماء ، تركت أهلامي ورالي
حاجيت من غضب الهي ... »

فالحجر ، في الواقع ، ليس الا المادة (نظير الروح) المؤلفة للجسد الحيوي — • أما السماء فربما تعني هذه القوى البشريّة الخلاقة بما في ذلك النشاط الفكري والتخيلي والعاطفي ، باعتبارها قوى سامية ، مرافقة في عملها للشكل الحجري (الجسد البشري) ، وهذه القوى نفسها هي التي توصل بين الشكل (الحجر) (الجسد) والسماء باعتبارها أدوات الجسد لادراك السماء • وربما بتفسير آخر يمكن القول أن الحجر (الجسد) هو الكيان المتكامل غير المحتاج للسماء (أو بتعبير الشاعر نفسه ، الجسد يلف السماء أو يحتملها) وهو المعنى الذي يؤكدّه قوله : « حاجيت من غضب الهي » •

وعلى ضوء الفكر التناسخي أيضا يمكن فهم قول أدونيس :
« وقرأت انجيل الرضاة » : البيت الذي ربما يعني المحاولة للعودة الى الطفولة أو الأصل الأول الذي تشكل منه الجسد (المادة) وذلك كما

يفهم من قوله « كي أكشف الحجر في ردائي » باعتبار أن الحجر – المادة الأولى التي يتشكل منها الجسد – هو تاريخ الجسد البشري أو من خلاله انبثقت الحياة •

إنه لأمر ضروري جدا أن تفهم لغة أدونيس ومصطلحاته وصوره ، على ضوء الفكر التناسخي • فكثير من الكلمات المتعارف على دلالاتها العامة مثل : الحجر ، المرأة ، الطواف ، الجسد ، الرحيل (أو السفر) •••• الخ قد أعطيت في شعر أدونيس دلالات جديدة بسبب استخدامها في سياق الفكر التناسخي • وهذه الملاحظة تساعد القارئ على فهم الكثير من مقاطع أدونيس ، (والكثير من قصائده الطويلة أيضا) • ومن الأمثلة التي تستخدم فيها اللغة حسب معطيات هذا المعتقد القصيدة التالية بعنوان « مرآة الطواف » •

بعد نار الطواف
بعد رحيق الجرح في سرير القنطاف
سطعت شهوة العلو ، تساقطت حنيني وناره ، ورحلنا
عن بلاد نزاة طعنية في بساط الخليقة الشفاف
وانا اليوم نكهة كوكبية
أتمراى ، وأصهر الدهر مرآة انخفاف ، لوجهي العراف
للنهار المسنون كالقلب ، للفتح
لسحر الأبعاد والاطراف (٢٥)

فالكلمات والجلل التالية : الطواف ، الجرح ، الحلم ، القنطاف ، العلو ، رحلنا ، عن بلاد نزاة ، قد انبثقت كلها من التصورات التناسخية • وبغير هذا التصور يصعب إيجاد البديل الذي يسهل معه فهم هذه القصيدة ، أو يرر التشكيل اللغوي والخيالي فيها • فالطواف

في قوله « بعد نار الطواف » تخرج عن دلالتها التقليدية المرتبطة بالتجوال أو المرتبطة بشعائر الحج ، لتعني دلالة جديدة وهي الحركة الأبدية في اللامتاهي من الأشكال والظهورات التناسخية .

ومن نفس المنطلق يفهم قول أدونيس : « بعد رحيق الجرح والحلم

★
في سرير القطاف » ، وذلك لأن كلمة الجرح « قد تعني هنا الحياة وهو المعنى الذي تأصل كثيرا في شعر أدونيس أما كلمة « حلم » فإنها قد تعني الفترة التي يقضيها الكائن البشري في صورة إنسان على الأرض

★ « الجرح » من أكثر اصطلاحات أدونيس غموضا ، رغم تكرار وروده في عدد معتبر من قصائده . وأظن أن رأي خالدة سعيد غير دقيق في اعتبارها « الجرح » من أسهل رموز أدونيس . وعلى العكس من ذلك فتقولها : « الرموز عند أدونيس تعتبر من اللغة الهيولية لا اللغة النهائية » وذلك لأن ساحة الإحياء في الرمز قد اتسعت إلى حد استيعابه الدلالات المتناقضة ، يبدو أكثر انطباقا على « الجرح » كمصطلح أو رمز شعري (انظر خالدة سعيد ، حركية الإبداع ، دراسات في الأدب العربي ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ص (١٢٥) . ولعل القصيدة المعنونة « الجرح » الواردة في أغاني مهباز الدمشقي ، (الآثار الكاملة ١ ص (٣٥٨) تعتبر ركيزة أساسية من ركائز الكشف عن دلالات مصطلح أو رمز « الجرح » وهذه القصيدة توحى بشكل لا يخلو من صعوبة أن معنى كلمة « جرح » هو الحياة » . فالآيات التالية :

الورق النائم تحت الريح سفينة للجرح

والزمن الهالك مجد الجرح

والشجر الطالع في أمنا بحيرة للجرح ... -

تكشف شيئا من مواصفات الجرح . فهو متصف باللايات والنفاهة (الورق النائم تحت الريح / سفينة للجرح) وأن حقيقته تكمن في الماضي (الزمن الهالك مجد الجرح) وأن أمله وتطلعاته تكمن في المستقبل (على اعتبار الشجر رمزا للخصوبة في قوله : (والشجر الطالع بحيرة للجرح)

وهو المعنى الذي قد نجد جذوره في الاستخدام الديني والواقعي لكلمة « حلم » أما قوله : « في سرير القطف » فقد يعني ببساطة الفترة الزمنية التي تشمل النشاط البشري وفعاليته في الوجود .

وهكذا اذا عندما تفهم الأبيات : « بعد نار الطواف / بعد رحيق الجرح في سرير القطف » على هذه الشاكلة ، ستكون متفقة بدلالاتها

واذا اضيفت الدلالات المستفادة من هذه الأبيات الى دلالة الابيات التالية المقتبسة من نفس القصيدة (الجرح) : « الجرح في الجسور / والجرح في اليماء / والجرح في العبور / ... » فاننا نضع ابدينا على مواصفات أخرى تربط بين الجرح والحياة . فالجرح (الحياة) يمثل فترة انتقال أو عبور (الجرح في الجسور) (الجرح ايماء) (الجرح في العبور . وهذا المعنى قريب من التمثيل الديني لمعنى الحياة .

والقريب من هذا التفسير لكلمة « الجرح » ما ذهب اليه كل من الأساتذة : كمال أبو ديب وخالدة سعيد . فالاول قال : « ان الجرح هو حالة وجود وصيرورة . كل جرح يتضمن قطع الماضي بانتهاء حياة وافتتاح عالم جديد من الدف والحيوية » (انظر : كمال أبو ديب ،

Modern Arabic Literatur, Three Continental Press, 1980, P. 308)
((The perplexity of the All knowing)), Critical perspectives on

اما خالدة سعيد فقالت : « لهذا الرمز حد ظاهر هو معنى الكلمة القاموسي ، وكل ما يتفرع عنه من دلالات بيولوجية جزئية و كلية ، واعنى بالكلية اعتبار الجرح مشروع موت ودليل حياة في آن (انظر : خالدة سعيد ، حركية الابداع ، ص ١٢٥) والجدير بالملاحظة ان كلمة جرح قد استخدمت في التراث الاسطوري الديني بنفس الدلالة تقريبا ، اي القطع لصنع الحياة فقد ذكر صاحب قصص الانبياء ، الثعلبي ، ان الله ارسل ملكين الى الارض لجرحها او اخذ شيء من ترابها لخلق آدم (انظر : الثعلبي قصص الانبياء ، المكتبة الثقافية ، بيروت ص ٢٢ .

مع الأبيات التالية لها في المقطع الأول من القصيدة :

« سطعت شهوة العلو ، تسلفت حنيني وناره ، ورحلنا

عن بلاد نزاذة طحلبية

في بساط الخليفة الشفاف »

والمعنى الاجمالي للمقطع الأول من القصيدة سيكون على الشكل التالي :

بعد معاناة نار الطواف وتذوق رحيق الحياة (الجرح) وجمال الحلم في التشكل بصورة بشر فترة زمنية قصيرة ، تلح على شخص القصيدة رغبة العلو ويدفعه الحنين الى الصعود (قد يكون الصعود رمزا للاحساس بالتسامي ، أو قد يكون رمزا للرجوع الى الحالة الاثيرية قبل التشكل في شكل كائن ما) بواسطة « بساط الخليفة الشفاف » تاركاً الأرض الطحلبية وراءه .

والجدير بالملاحظة أن هذا التفسير للمقطع الأول من القصيدة يتفق مع المقطع الثاني منها ويدعمه . فالمقطع الثاني يتدبّر بقوله « وأنا اليوم نكهة كوكبية اتمرأى ... » بمعنى أن شخص القصيدة بعد أن يخلص من الطبيعة الحياتية التي استندت وجوده على الأرض والتي وصفها بقوله « بلاد نزاذة طحلبية » ، فإنه يرتفع عالياً بشيء من التسامي الرائع . وهو في صعوده هذا يبدو عالياً يتمرأى للأعين كالنوكب . والملاحظ أن صوت القصيدة ، مع صعوده الى الأعالي لا ينسى تجربة معاناة التشكل والظهورات الحياتية بل يخزنها في أعماق جوهره المتسامي ، جاعلاً من احساسه بالزمن (الدهر) مرآة ،

★
أو (حسب الدلالة التناسخية للمرأة) مخزنا يخزن فيه كل معاناة
التشكل والظهورات الحياتية . وهذا التصعد المتسامي ، وهذا
الاختزان لتجربة الحياة على مر الأزمان فإن شخص القصيدة يكون
مهيئاً للكشف ، أو كما ، قال الشاعر نفسه « لفتح سحر الأبعاد
والأطراف » .

ولعل التصورات التناسخية أكبر معين لفهم القصيدة الغامضة
التالية :

التي تحمل عنوان « كيمياء النرجس (حلم) » :

الرايا تصالح بين الظهيرة والليل
خلف المرايا
جسد يفتح الطريق
لأقاليم الجديدة
في ركاب المصور .
ماحيا نجمة الطريق
بين ايقاعه والقصيدة
عابرا آخر الجسور
..... وقتلت المرايا
ومزج سراويلها النرجسية
الشموس ، ابتكرت المرايا
هاجسا يحضن الشمس وإبداها الكوكبية . (٣٦)

★ راجع ص ٦٧ من هذه الدراسة حيث شرحت الدلالة التناسخية
لمصطلح (المرأة) .

في دراسة تفصيلية أعطى الأستاذ كمال أبو ديب هذه القصيدة ستاً وأربعين صفحة (٢٦٢ - ٣٠٨) من كتابه جدلية الخفاء والتجلي • والحق أنه عالج هذا النص بدقة من زوايا مختلفة على مستوى الدلالة والإيقاع • ومعني من معالجه تلك المحور الأساسي الذي استند إليه في التعامل مع هذا النص وهو ما دعاه ببنية النص على أساس الثنائية الضدية • وعلى الرغم من صعوبة استقصاء ما قاله الأستاذ كمال أبو ديب في هذا المجال إلا أنه يمكن القول أن الثنائيات الضدية التي مثلها النص هي كالآتي :

١ - الثنائية الضدية بين الظهيرة والليل (حيث تصالح الظهيرة بينهما)

٢ - الثنائية الضدية بين إيقاع الجسد وإيقاع القصيدة •

٣ - الثنائية الضدية بين الجسد والمرايا •

وقد لاحظ الأستاذ كمال أبو ديب حركتين أساسيتين في النص هما حركة الجسد وحركة المرايا • وقد لاحظ أيضاً أنه بانتهاء حركة الجسد تتجه القصيدة الى طريق مسدود بمعنى « أن الثنائية الضدية التي تشكل بنيتها الأساسية (المرايا والجسد) أصبحت من العدة بحيث أن الحركة المنطقية الوحيدة التي يمكن أن تتلو هي هي أحد طرفي الثنائية للطرف الآخر نقيضاً مطلقاً والغاؤه أو تدميره ... » (٣٧) •

والجميل أن الأستاذ « أبو ديب » لم يفلق الطريق على الدارسين لينع تماثلهم مع النص من زوايا أخرى • فقد قال في صدد تمدد قراءات النص ما يلي : « ذلك أن المشكلة الحقيقية هي أننا نستطيع

إعطاء النص عدداً لانهائياً من المراكز ونحمله تبعاً لطبيعة المركز الذي
نختاره . وبإعطاء النص أكثر من مركز نوفر لعملية التلقي وللنص شرطاً
أساسياً من شروط الكتابة المبدعة هو لانهائية احتمالاتها . وتصبح
العملية النقدية في جوهرها عملية اكتناء للعلاقات المتشابكة والتفاعلات
التي تنشأ من اختيار مركز معين للنص . (٣٨)
ومن هذا المنطق تأتي ملاحظتي على هذه القصيدة ، فأراني أعالجها

من زاوية أخرى معتمداً على رصد دلالات المصطلح الأدونيسي الشعري
الذي تميزت ملامحه على مدى ثلاثة عقود .

بالنسبة إليّ يصعب الاتفاق مع الأستاذ « أبو ديب » حول الثنائية
الضدية التي رآها محورا أساسياً من محاور هذا النص . فعلى سبيل
المثال ، يصعب الاتفاق مع « أبو ديب » على وجود ثنائية ضدية بين
إيقاع الجسد وإيقاع القصيدة في قول أدونيس « ما حيا نجمة الطريق
بين إيقاعه والقصيدة » . فعندما فسر الأستاذ « أبو ديب » هذه الثنائية
قال : أنه توجد علاقة ضدية بين إيقاع الجسد المتجدد وإيقاع القصيدة
القادمة من التراث أو المثلة إليه . وبالنسبة له كذلك ، فالثنائية قائمة
بين تجدد الإيقاع وتقليدية القصيدة (٣٩) والحق أن هذا التفسير غير
مقنع ولا سند له من النص . وعلاوة على ذلك ، فإن القصيدة ،
كمصطلح شعري ، لم تستخدم في شعر أدونيس كدلالة على قيم الماضي
التراثية ، إذ غالباً ما تستخدم في شعره لتوحي بالحدأة والخلق ، وغالباً
ما ترادف الرؤية المتشوفة نحو الكشف والفتح (٤٠) .

ومن جهة أخرى أنه يصعب الاتفاق مع الأستاذ « أبو ديب » على
وجود علاقة ضدية بين الجسد والمرايا بخاصة بالطريقة التي شرحها .

فهو يقول : ان المرايا تختلف عن الجسد أولا باختلاف طبيعتها عن طبيعة الجسد من حيث تشكّلها أو تكاثرها ، وثانيا من حيث علاقتها المكانية ، فالجسد يقع خلف المرايا والمرايا تقع أمام الجسد في قول الشاعر : « خلف المرايا جسد » فلا مجال للشك في أن النوع الأول من الاختلاف بين المرايا والجسد لا علاقة له مع بنية النص ، أما النوع الثاني من الاختلاف أو التضاد فلا أعلن أنه موجود في القصيدة أصلا . اذ لا يوجد ، كما يبدو لي ، تضاد بين الجسد الواقع خلف المرايا والمرايا نفسها من حيث العلاقة المكانية . فلو كان هناك تضاد من نوع ما في قول أدونيس « خلف المرايا جسد » لكان بين الجسد الواقع خلف المرايا وبين شيء آخر واقع أمام المرايا ، وليس المرايا نفسها . هكذا اذا فوظيفة المرايا في قوله « خلف المرايا جسد » شبيهة بوظيفتها في قوله : « تصالح المرايا بين الظهيرة والليل » أي أن المرايا تصالح بين الأشياء أو تسوي ، أو تحاول التوفيق بينهما .

لهذا اكله يصب الاتفاق مع « أبو ديب » حول النتيجة التي خلص اليها وهي أن العلاقات الضدية بين الجسد والمرايا قد وصلت الى طريق مسدود . فهذه النتيجة قد خلص اليها لتفسير قول أدونيس : « وقتلت المرايا » . فمعنى هذا القول برأي الأستاذ « أبو ديب » هو أن قتل المرايا كان أمرا حتميا ، وذلك لايجاد حل للتضاد أو التناقض الذي وصل قمته . وهذه النتيجة يصعب قبولها لأنها لا تفسر في الواقع لماذا اضطر الشاعر لخلق أو ابتكار مرايا جديدة في قوله : « وقتلت المرايا ... » وابتكرت المرايا » . ولتفسير هذه المفارقة (قتل المرايا وابتكار المرايا) تخلى الأستاذ « أبو ديب » عن تفسيره الديقليكي ، ولجأ الى التفسير الاسطوري . فأبو ديب يقول : « قتل المرايا يعني تقديم التضحية بينما

ابتكار المايا من جديد يتضمن البحث والخلق ، حسب دلالات اسطورة
الفينيق » • ولا شك أن هذا التفسير الأخير يتفق مع منطق القصيدة
التي بصدد الدرس ، ولكنه يختلف مع المنهج الديالكتيكي الذي اختطه
الأستاذ أبو ديب لتفسير هذا النص •

ومهما يكن فالقصيدة قد لا تؤكد عنصر الثنائية ، بل كما يخل
إلي ، أنها تمثل التطلع المتلف لتوحيد الأشياء المتفارقة المتضادة ، أنها
تمثل فلسفة الوحدة أو التوحيد أكثر مما تمثل الفلسفة الثنائية
المتصارعة • وأنا أخلص لهذا الرأي اعتمادا على بروز معطيات الفكر
التناسخي في القصيدة • وأنا أزعّم هنا أن هذا النص قد يفهم أو تكشف
عناصر جماله بشكل أفضل اذا نظر اليه من هذا المنظار •

ان المصطلح الشعري الأدوينسي يكشف عن أن مصطلح « المايا »
مرتبط جدا بالتصور التناسخي • فالمرآة في هذا السياق تعني الشكل
الذي يتجلى من خلاله الكائن أو الموجود • فعلى سبيل المثال ، ان
مراآتي الآن • هي هذا الشكل الذي أبدو من خلاله الآن ، أي الشكل
الذي يعرفني الناس به الآن بعد وقت ما ، لنقل بعد موتي ، ان المادة التي
تؤلف كياني ستأخذ مرآة أخرى ، أي شكلا جديدا • ولكن خلف هذا
التشكل المستمر أو بلغة (الشاعر) (المرايا المتجددة) تبدو باستمراريا أشكال
مختلفة — مرايا مختلفة — • وهكذا فالعلاقة بين الجسد والمرايا ليست
علاقة ضدية بل علاقة مصاحبة : ملازمة الجسد الواحد (المادة)
للشكل المتقلب المتحد •

ومن نفس المنطق يفسر ما حسب الأستاذ أبو ديب علاقة ضدية بين
الظهيرة والليل في قول أدونيس : « تصالح المرايا بين الظهيرة والليل »
فالواقع أن وظيفة المرآة هنا هي نفس وظيفتها في قوله : « خلف المرايا
جسد » فكما سوّت المرايا بين الوان المادة فجعلتها لونا واحدا وججبتها

وراءها كذلك تسوي المرايا هنا بين ألوان الزمن ، أو أنها لا تكن اعتباراً خاصاً لألوان الزمن . فهي تسوي بين الظهيرة وما قد تتضمنه (ضوء ، وضوح ، سعادة) والليل وما قد يتضمنه (غلام ، ظلم ، كارثة) ، وبالنظر لارتباط المرايا بالشكل فإنه يمكن القول هنا أن التشكل المستمر للجسد لا يعطي أي اعتبار للزمن . فالتشكل ماضٍ أبدي بغض النظر عن تقادم الزمن أو معاصرته ، وبغض النظر عن مخالفته أو معاداته .

وعلى ضوء هذا التفسير يمكن فهم بقية الفقرة الأولى من القصيدة :

خلف المرايا
جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
في ركام العصور
ماحيا نجمة الطريق
بين ابقاعه والقصيدة
عابرا آخر الجسور

فهذه الأبيات حسب توضيح دلالة الجسد ، والمرايا ، والظهيرة ، والليل ، تفهم على الشكل التالي : أن الجسد (المادة الأولية) يكمن دائماً خلف المرايا (خلف الشكل) في حركة أبدية . فالجسد (المادة) دائم الترحل والتسقل في أقاليم الكينونة (يفتح الطريق لأقاليمه الجديدة) على مر الزمن فمثلاً قد تراه في صورة كائن حي (إنسان ، حيوان ، نبات) ومرة في صورة مادة خامدة ، ومرة في مادة متوتبة لدخول دورة الحياة الخ . والجسد (المادة) فوضوي الحركة في عملية تشكله

الأبدى ، دائما يسير على غير هدى « ماحيا نجمة الطريق » وحركته الخاصة هذه لا تتألف وحركة الكون العام الذي هو جزء منه . قلب الجسد ايقاعه الخاص الذي لا يتفق وموسيقى القصيدة العامة (أي - ربما - حركة الكون العامة) . وهكذا يستمر الجسد في تشكله ليعبر مراحل متأخرة في عالم آخر الجصور » .

والملاحظ أن البيت « عابرا آخر الجصور » يمثل نقطة تحول في حركة القصيدة . فدلالة البيت تكشف عن ضجر صوت القصيدة من روتينية تشكل الجسد عبر الزمن السرمدي . وهذا التشكل قد وصل الآن آخر مراحل (عابرا آخر الجصور) ، وبالتالي فهذا البيت يهيء القارئ لاستيعاب الفقرة التالية :

..... وقتلت المراسيا
ومزج سراويلها النرجسية
بالشموس ، ابتكرت المراسيا
هاجسا يعطن الشموس وابعادها الكوكبية .

✱ في فترة زمنية سابقة كنت حائرا في تفسير قول ادونيس : « ماحيا نجمة الطريق بين ايقاعه والقصيدة من خلال السياق الذي جاء فيه . وقد اشرت لمعجزتي من فهمه في بحثي للدرجة الدكتوراه وفيما سبق من هذه الدراسة اشرت الى ان تفسير الاستاذ « ابو ديب » لهذا البيت ، وهو التفسير القائم على فكرة التضاد بين الايقاع المتجدد والقصيدة التراثية ، تفسير غير مقنع وذلك للاسباب المشروحة هناك . وعلى كل حال فالتفسير المثبت في متن هذه الصفحة ما هو الا محاولة قراءة البيت على ضوء الكثير من النماذج الشعرية التي يحاول فيها ادونيس الربط بين الكون بمخلوقاته وعملية الخلق الادبي . فترادف عملية الخلق الطبيعي والخلق الادبي او الفكري ظاهرة لافتة للنظر في شعر ادونيس (انظر ما سبق) من هذه الدراسة .

إن قوله « وقتلت المرايا » يكشف عن محاولة صوت القصيدة التخلص من دورة التشكل الروتينية في عالم المادة. والملاحظ أن الانتقال من دورة تشكلية ما الى دورة جديدة لا يتم (وهذا شأن أدونيس في نماذج شعرية أخرى) ^(٤١) الا عن طريق الجنس . ومن هنا جاء قتل المرحلة الأولى (مرحلة التشكل المادي) بوساطة مزج سراويلها النرجسية بالشموس . فدلالة السراويل دلالة جنسية وهي بنفس دلالة الفرج في التراث . أما وصف السراويل بالنرجسية فلعله أت من انحصار التشكل في حدود الذات ، وهذا التشكل في حدود الذات هو عين النرجسية (الاكتفاء بالذات والاستغناء عن الغير) . ومن هنا جاء مزج أو تطعيم السراويل النرجسية بالشموس (ربما بالنار كوسيلة للصهر والتطهير ، وربما بالضوء والأمل كسبيل للتغيير) إيذانا بمرحلة جديدة . وبناء على هذا المزج أعلن الشاعر عن ابتكار مرايا جديدة أي عن مرحلة تحول مسار تشكلي جديد .

وأدونيس يعقد أملاً كبيراً على هذا التحول الجديد . فهو ازاء هاجس يحضن الشموس ، هاجس أمل وافتتاح على عالم جديد يختلف عن العالم الروتيني الأول المنغلق في حدود الذات . وهذا يجد القارئ نفسه ازاء هذا التفسير المفصل للقصيدة ، أمام نفس المعطيات والايحاءات وأمام نفس حركة التشكل والتحول التي قلمتها القصيدة السابقة « مرآة الطواف » . ففي كلتا القصيدتين يتحول صوت القصيدة الى درجة عالية من الشفافية والتسامي بحيث يرتفع من حضيض التشكل المادي الى عالم نوراني وهاج . هذا التسامي يعني التحول التناسخي الى شكل أثيري « موجة » من أشكال الوجود أو ربما يعني ببساطة أن صوت القصيدة (الشاعر) يعطي نفسه ، بارتفاعه عالياً دوراً قيادياً وظليعياً ، وهو الدور الذي طالما ألح عليه أدونيس في شعره وأسند غالباً الى الشاعر أو المفكر أو النبي .

بنية القصيدة القصيرة على أساس المقابلة :

المقابلة بين الأفكار والصور وسيلة أو بالأحرى ضرورة فنية ،
وبنية فكرية لجأ ويلجأ لاستخدامها الفنان والشاعر والمفكر وكل من
له وسائل التعبير الفني صلة . فعندما تتعمق التجربة الفنية أو الفكرية
وتتسع أبعادها وتصل لحد الاستيعاب الشمولي يغدو بالامكان معالجة
المتباين من الأفكار والصور على صعيد واحد . وربما يمكن القول
أيضا أنه يمكن احتواء المتضادات دفعة واحدة وتسييرها في إطار عمل
فني ، وذلك لبيان موقف أو جلاء فكرة أو أحداث احتمالات جديدة
وخلقها .

وأدونيس كاي مفكر وفنان لم يغفل هذه البنية الفكرية والفنية
وكان بالتالي مضطرا لاستخدامها . والمقابلة بهذا المفهوم ظاهرة بارزة
في قصائده القصار والطوال على حد سواء . ومن الأمثلة البسيطة
على استخدام المقابلة القصيدة التالية بعنوان « العصفور » :

اصفيت

عصفور على صنين

يفسح كي تسيطر السكينة

كي يصبح الفناء

كشفرة السكين

يجرح بالبحة والبكاء

بسرودة المدينة (٤٢)

هذه القصيدة تقدم مقابلتين، الأولى بين عصفور يفسح على جبل
صنين والسكينة التي تسيطر على البيئة المجاورة . والثانية بين
العصفور الذي يضيح بجزن على ظهر صنين وشفرة السكين التي تجرح

أو تقطع برودة المدينة . والملاحظ هنا أن المقابلة في هذه القصيدة تذكر القارئ بالمقابلة في التراث المتعارف عليها باسم المطابقة . وذلك أولاً فيما يتعلق بالمقابلة اللفظية والمضمونية بين ضجيج وسكينة وبين غناء (كرمز للدفع) والبرودة ، وثانياً فيما يتعلق بالمدى الضيق الذي تشغله المقابلة ، المدى الذي لا يكاد يغطي جملة قصيرة واحدة .

والملاحظة الأخرى على عنصر المقابلة في هذه القصيدة هي أن المقابلة محتواة ، وبالتالي مسلوقة عن حدثها وذلك لاحتوائها في إطار أوقال العلة والمعلول . فعلى الرغم من أن العلاقة بين الضجيج والسكون تبدو علاقة تقابل مباشرة إلا أننا نلاحظ أن الضجيج نفسه كان علة السكون . وكذلك الحال يلاحظ أن جرح برودة المدينة كان نتيجة لغناء العصفور وليس مقابلاً حاداً له .

ومن الأمثلة الأكثر وضوحاً على استخدام المقابلة في بنية القصيدة القصيرة ، القصيدة التالية : — بعنوان « مراثة للسؤال » (٤١)

سالت قيل : الفصن المغطى بالنار عصفور
وقيل : وجهي
موج وجه العالم الرايا
وحسرة البحار والمنارة
وجئت ، والعالم في طريقي حبر
وكل خلجة عبارة
ولم اكن اعرف ان بيني وبينه جسراً من الاخوة
من خطوات النار والنسوة
ولم اكن اعرف ان وجهي
سفينة تبحر في شرارة (٤٢)

فهذه القصيدة نموذج على العلاقة الجدلية بين موقفين أو وجهتي نظر مختلفتين • والقصيدة كلها تمثل وحدة معنوية واحدة ذات طرفين متقابلين • الطرف الأول يبدأ من بداية القصيدة وحتى نهاية قوله : « وحسرة البحار والمنارة » أما الطرف الآخر فيبدأ من قوله : « وجئت والعالم في طريقي حبر ... » وينتهي مع نهاية القصيدة • والمقابلة بين هذين الطرفين تتمثل في اختلاف وجهتي نظر القصيدتين • فالقصيدة ، رغم كونها ، ظاهرياً تمثل صوتاً واحداً هو صوت الآنـا المتكلم ، تكشف في الحقيقة عن وجود صوتين : واحد خافت جاء محكياً عنه بصيغة المبني للمجهول (قيل الغصن ، وقيل وجهي) وصوت آخر قوي هو الصوت الأبرز في القصيدة ندركه في قوله : وجئت ولم أكن أعرف أنني ولم أكن أعرف أن وجهي والحقيقة أن المقابلة القائمة بين صوتي القصيدة لا يمكن ادراكها ما لم تفسر رموز القصيدة كلها •

ان قوله : « سألت ، قيل الغصن المغطى بالنار عصفور » يمثل الحكاية عن الصوت الأضعف في القصيدة • وما قاله هذا الصوت يمكن بيانه على الشكل التالي : ان قوله : « الغصن المغطى بالنار عصفور » مرتبط بأسطورة الفينيقي • ففي هذا القول تتواجد عناصر الأسطورة حيث العصفور يمثل طائر الفينيقي ، والنار تمثل حكاية الاحتراق أو (التضحية) والغصن الذي يمثل الغصن المرافق للتضحية •

أما قوله : « وقيل وجهي موج ، ووجه العالم المرايا وحسرة البحار والمنارة » فلا يمكن فهمه الا بالرجوع الى دلالة الكلمات : وجه ، مرايا البحار ، المنارة « ان كلمة « وجه » تمثل رمزاً للانسان وذلك لقوة دلالة الوجه عليه • أما قوله : « وجهي موج فيفهم بالنظر الى بعض أفكار أدونيس المتعلقة بالوجود البشري على الأرض فالانسان في كثير

من شعره لا يمثل أكثر من ظاهرة متكررة كظاهرة الموج المستمرة التشكل والتلاشي بشكل لا يخلو من عبثية • وقوله : « وجه العالم

★

المرآيا / ، وحسرة البحار والمنارة » فلا يفهم الا ببيان دلالة مرآيا

ودلالة مرآيا في هذا السياق ربما تعني الوجود كله المتمثل بحيوات أو أشكال الموجودات فكل موجود ليس الا مرآة تعكس شيئاً من واقع هذا الوجود - وعلى هذا فوجه العالم (أو حقيقته) كامن في وجود موجوداته ، كما انها (حقيقة العالم) كامن في المعاناة التي يكابدها الموجود والتشوف نحو الخلاص من هذه المعاناة • وهذا المعنى مستفاد من قوله : « وحسرة البحار والمنارة » • فكلية بحار قد تعني الموجود نفسه الذي يتأرجح وجوده بين المعاناة (الحسرة) والأمل (كمعنى نظير للمنارة) •

والآن يمكن تجميع دلالات هذه الفقرة الشعرية التي تمثل طرفاً من أطراف المقابلة في القصيدة كلها على الشكل التالي :

إن أدونيس أراد أن يصور وجهة نظر ما إزاء الوجود والموجود • وهذه الوجهة تلخص في معارضة قول من قال : الخصب يأتي عن التضحية ، والموجود ما هو الا ظاهرة روتينية متكررة ، والوجود يتعرف إليه من خلال الرحلة الروتينية ، تلك الرحلة التي تتراوح ما بين معاناة الحسرات والتطلع نحو الخلاص • هذا التفسير لحقيقة الوجود والموجود لا يمثل وجهة نظر الشاعر • فوجهة نظره تكمن في دلالات الطرف الثاني من المقابلة التي تقوم عليها القصيدة • فالطرف الثاني من المقابلة يمكن قراءته على الشكل التالي :

★ راجع ما كتب عن المرآيا في هذه الدراسة .

إن قوله : « وجئت والعالم في طريقي حبر وكل خلجة عبارة » ربما يعني أن صوت القصيد (الشاعر) هو نفسه الذي يياشر عملية التعرف الى العالم وان معرفته بالعالم لم توصل اليه تلقائيا كما يفهم من بداية القصيدة (سألت قيل) . وهذا القول نفسه يعني أن العالم الذي وجد فيه صوت القصيدة ليس عالما ميتا تسوده ظاهرة التواجد العبثية المتكررة بل هو عالم خلق وابداع وذلك كما يفهم من قوله « والعالم في طريقي / حبر ، وكل خلجة عبارة » وهو الخلق الفكري المرادف للخلق البيولوجي .

أما قوله : « ولم أكن أعرف أن بيني وبينه جسرا من الأخوة / من خطوات النار والنبوة » فإنه يكشف عن بعد آخر من أبعاد شخصية صوت القصيدة . فصوت القصيدة هنا يكشف عن أن الصلة بينه وبين العالم ليست صلة سلبية قائمة على احتوائه كمجرد موجود من موجوداته ، ولكنها صلة قوية تدفعه للارتباط بهذا العالم . فهو جزء منه ونظير تام له ، وذلك كما يفهم من قوله « ان بيني وبينه جسرا من الأخوة » . كما يكشف أن دوره في هذا العالم دور إيجابي وخلّاق ودور ابداعي وقيادي ، يتمثل في الامساك بالعالم والقدرة على التأثير الفعال فيه .

وأخيرا ان قوله : « ولم أكن أعرف أن وجهي / سفينة تبحر في شرارة » ربما يعني أن صوت القصيدة نفسه هو الذي يياشر فعل التضحية بنفسه وذلك لأنه يياشر فعل حرق الذات في رحلة الوجود وهو المعنى المستفاد من قوله « سفينة تبحر في شرارة » .

وهذا الفهم لدلالات الطرف الثاني من القصيدة يمكن تبين ما أسميته ببناء القصيدة على أساس المقابلة . فهذه القصيدة تقدم وجهتي نظر مختلفتين إزاء العالم . في الطرف الاول نرى السلبية المطلقة في

التعامل مع الوجود في حين نرى في الطرف الثاني الايجابية الفعالة
المتثلة في الدور الفعال الذي يمارسه الانسان في حدود العالم الذي
يعيش فيه •

ومن الأمثلة الأخرى على استخدام المقابلة في بنية القصيدة القصيرة
القصيدة التالية بعنوان « حي الميدان » :

وجئت وجاء الصوت ، وجاء الليل
مزجنا بالنار وبالعسد الألوان
ورسمنا نهدين ووجهها
كان الصوت رغيفا اسود ، كان
القيسل أنيننا
والقمر الشاحب مكسور
في بيت من خشب
في حي الميدان (٤٤)

تكشف هذه القصيدة عن نوع من المقابلة مماثل جداً للمقابلة
في « مرآة السؤال » •

فالمقابلة هنا تجري بين وجهتي نظر صوتين في القصيدة حول تجربة
سلوكية واحدة : الصوت القوي أو الصوت الفعال - المتمثل في قوله :
« وجئت » و « مزجنا » و « رسمنا » ، والصوت الأضعف وهو الصوت
المحكى عنه المتمثل في قوله : « وجاء الصوت » و « كان الصوت رغيفا » •

ان قصيدة حي الميدان « تنطوي على قسمين : الأول يبدأ من
بداية القصيدة وينتهي مع قوله : « رسمنا نهدين ووجهها » والقسم

الثاني يعطي القسم المتبقي من القصيدة • كل القصيدة كما يخيّل إلي تصور تجربة جنسية بين صوتي القصيدة : الصوت الأقوى - صوت المتكلم - والصوت الأضعف - الصوت المحكي عنه بصيغة الغياب -

القسم الأول من القصيدة يصور بصوّة ، التجربة الجنسية من وجهة نظر الصوت الفاعل • وهذه التجربة ، كما يحكيها هذا الصوت - رغم كونها تجربة غير طبيعية ، وذلك كما يفهم من قوله « رسمنا هذين ووجها » - تبدو تجربة حارة متوهجة وخصبة باللون والحركة • • بينما يصور القسم الثاني من القصيدة التجربة ذاتها كما تبدو للطرف الثاني، أي كما تبدو للصوت الأضعف - فالطرف الأضعف من التجربة يبدو غير معني بالجوع جنسياً بل بالجوع الطبيعي - الجوع للطعام - وهذا الإحساس تجاه التجربة نفسها قد مدّ ظلاله على صوت الطرف الثاني في القصيدة فالليل فقد توهجه وغداً أئيناً « كان الليل أئيناً » والقمر فقد جماله « والقمر الشاحب مكسور » والتجربة كلها تمارس في بيئة متواضعة حقيرة « في بيت من خشب في حي الميدان » •

ولم له من الطريف حقاً أن يلاحظ بأن أدونيس قد لجأ إلى استخدام عنصر المقابلة ليس في حدود قصيدة قصيرة واحدة ، وإنما في قصيدتين قصيرتين فُصلتا عن بعض بعد كبير من القصائد (حوالي ١٥ قصيدة) لا علاقة لها بموضوع هاتين القصيدتين • والمثال الواضح على استخدام هذا النوع من المقابلة القصيدتان التاليتان ، الأولى بعنوان : « أول الطريق » :

الليل كان ورقا - وكنا
حجرًا
« رسمت وجها أو حجرا »

«رسمت وجهها ، أو حجبها؟»

ولم أجب

ولم تجب / عشقنا

سكوتنا ، ليست له طريق

كحبنا - ليست له طريق (٤٥)

والثانية بعنوان : « أول الطريق » ٢

قرا الايام كتابا فراى

ان العالم يصيح فندبلا

في ليل مرارته

ان الافق يجيء اليه صديقا



ورأى وجه النار ووجه الشعر طريقا . (٤٦)

هاتان القصيدتان ، كما ذكر آها ، جاءتا في مجموعة شعرية واحدة بعنوان « الأوائل » وقد فصلتا عن بعض بخمس عشرة قصيدة ، وقد ميزتا من بعض بإضافة رقم (١) للأولى وبرقم (٢) للثانية . ولكن رغم هذا الفصل المكاني يستطيع القارئ أن يتبين أنهما قصيدتان تمثلان قصيدة واحدة وانهما مرتبطتان بملاقة المقابلة .

المقطعة الأولى تمثل ، كما أظن ، عملا جنسياً بين والدين ينتهي بخلق جنين . ويمكن ادراك حقيقة هذا الظن من قول الشاعر : « الليل كان ورقاً وكنا حبرا » . فقوله هذا يتضمن دلالة الليل الجنسية ، كما يتضمن دلالة الخلق الفكرية الكامنة في اجتماع الورق والحبر . ومن السهل حقا اعتبار عملية الخلق الفكري رمزا أو نظيرا لعملية الخلق البيولوجي . وفكرة الخلق هذه مؤكدة بحوار الوالدين التالي :

— « رسمت وجهها ، أو حبرا ؟ »

— « رسمت وجهها ، أو حبرا ؟ »

والوصف الغريب للمخلوق « رسمت وجهها أو حبرا ؟ » يحمل دلالة تشاؤمية أو نظرة سوداوية من والدين متشائمين من جدوى عملية الخلق أو التواجد البشري — أكما أنه (هذا الوصف) مرتبط بمعطيات الفكر التناسخي المتمثلة في تصورهما القاسي لعملية الخلق المحتواة بالدورة الباردة التالية : حجر  وجه (تشكل بشري)  حجر الخ ، وهكذا الى ما لا نهاية . ومن هذا التفسير يمكن أيضا فهم نظرة الوالدين التشاؤمية الكامنة في قول الشاعر :

« سكوتنا ، — ليست له طريق

كحبنا — ليست له طريق » .

أما القصيدة الثانية ، التي تمثل فكرة الخلق والتواجد البشري نفسها ، ولكن من وجهة نظر مغايرة ، فتأتي مقابلة حادة لمضامين المقطعة الأولى . فالقصيدة الأولى تبدأ بإشارة واضحة جدا لمضمون القصيدة . فالبيت : « قرأ الأيام كتابا » في القصيدة الثانية إشارة الى مضمون البيت : — « الليل كان ورقا — وكنا حبرا » في القصيدة الأولى . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، فإن البيت نفسه « قرأ الأيام كتابا » يتضمن الحديث عن القدر الذي فرض على صوت القصيدة الثانية (الطفل الذي كان نتيجة للاتصال الجنسي بين الوالدين) فكان عليه أن يقرأ كتابا (أو يعيش حياة أتت من تصميم غيره) كتبه آخرون .

ولحسن الحظ فالحياة (الخلق الفني أو الخلق الطبيعي كنظير معادل له) فهمت من منظار آخر بالنسبة لصوت القصيدة الثاني

(الطفل) • بالنسبة له كان الحبر والورق وكان الليل وكانت التجربة الجنسية للوالدين كانت هذه كلها كتابا (قرأ الايام كتابا) أي

★

أصبحت له دليلا في الحياة (عندما فتبر الكتاب دليلا في الحياة) •
أما ليل الوالدين الذي اختلطت فيه الأمور عليهما (لم يميزا بين الوجه
والحجر) غدا بالنسبة الى الولد عالما مضاء بالقناديل • وأما الدورة الروتينية
الباردة : حجر // وجه // حجر // وجه // حجر فقد غدت اقتساحا
لا متناها مليئا بالأمل والصداقة « العالم يصبح قنديلا / في ليل
مراته / ان الأفق يجيء اليه صديقا » •

وأخيرا فإن الحيرة التي عمّت الوالدين فجعلتهما يصطدمان
بالجدار « مسكوتنا — ليست له طريق كحبننا ليست له طريق » قد
أصبحت عوالم خلق وتنوير (كما يفهم من دلالة النار الفينيقية) وعوالم
تسام وإفتاح (كما يفهم من كلمة شعر في قوله : « ورأى وجه النار
ووجه الشعر طريقا ») •

قصائد قصيرة مبنية على أساس تتبع المنظورات المتعددة لنقطة مركزية

هناك عدد من القصائد في شعر أدونيس تتميز ببنية خاصة تتمثل
في التمرکز حول نقطة معينة ، ثم تمتد القصيدة أو تتسع دائرتها بتتبع
المنظورات المحتملة لهذه النقطة • هذه الظاهرة البنوية لها جذور

★ أنا أستبعد أيضا ان يكون معنى الكتاب هو القدر وذلك حسب
المعطيات الدينية لهذه الكلمة .

— ولكنها بسيطة — في شعر أدونيس المبكر ، إلا أنها بدت أكثر تطوراً في مراحل شعرية مختلفة . هذه الظاهرة في مراحل متأخرة من شعر أدونيس ، تكشف عن مهارة شعرية كبيرة وعن قدرة كبيرة في التحليل . كما أنها (هذه الظاهرة) تتواجد حيث يصب الحس الحكائي أو القص في شعره ، حيثما يتعد أدونيس عن الأطر اللغوية والشكلية والتراثية . باختصار إن هذا النمط من القصائد القصيرة تعكس جهداً عقلياً مركزاً وربما تكشف عن تخطيط فكري واع للعمل الشعري أو عن حدس فني مصقول .

من القصائد المبكرة التي تمثل هذه البنية القصيدة التالية بعنوان
« هاوية »

اقبل في هاوية ، اجهل ان اراها
اخاف ان اراها
اقبل في هاوية مليئة
بفرحة النبيء والنذير
فرحة ان تصير اغنيتي — اغنية سواها
تقود هذا العالم الفريز
فرحة ان اصير خطيئة
وخاطنا يحيا بلا خطيئة (٤٧)

تتألف هذه القصيدة من قسمين واضحين ، الأول يغطي البيتين : الأول والثاني ، والقسم الثاني يغطي القسم الباقي من القصيدة . ونقطة التحور في القسم الثاني ، وهو القسم الذي يوضح البنية المسماة ببنية تتبع المنظورات ، هي كلمة ، فرحة ، ومنظورات هذه النقطة التمحورية يمكن بيانها على الشكل التالي :

- ١ - فرحة النبيء والنذير
- ٢ - فرحة أن تصير أغنيتي أغنية سواها / تفقد هذا العالم الضريف
- ٣ - فرحة أن اصير خطيئة / صخاطنا٠٠٠٠

عندما يتفحص الدارس هذه المنظورات الثلاثة بدقة يتبين أنها كانت نتيجة لتخطيط ذهني دقيق يتمثل في الانتقال من التصور العام للفكرة التي تنقلها هذه الأبيات الى تصور خاص ، أو من الغموض - كمرحلة أولى في انشاء الفكرة - الى الوضوح . فالمنظور الأول يقدم تصورا عاما عن فرحة النبي (أو ربما الشاعر كرائد ومفكر) أو فرحة النذير ، الفرحة الآتية من كونها قد اكتشفا شيئا جديدا . والمنظور الثاني يوضح أن ما اكتشف في المنظور الأول كان له الفاعلية لدرجة أنه غير مسار الأغنية أو مسار الشعور (باعتبار الأغنية تعبيراً عن شعور ما) . والمنظور الثالث رغم الغموض الذي يكتنفه وبخاصة في ضبابية دلالة قوله : « فرحة أن أصير خطيئة أو خاطئا يحيا بلا خطيئة » ، فإنه قد لا يفهم من السياق الضيق لهذه القطعة بل من السياق العام في القسم الثاني من كتاب « أغاني مهيّار الدمشقي » ساحر الغبار . فتبعاً للدلالات السياقية للقسم المذكور فإنه يلاحظ بأن الشاعر يحاول جاهداً أن يؤكد إنسانيته واستقلاله عن دائرة السماء . والشاعر كذلك يبدو مسرورا جدا في محاولته لتأكيد حرقته حتى ولو استدعت اعتراف إثم الخطيئة أو المعصية . وفي الوقت نفسه يبدو الشاعر مبتهجا جدا لأنه استطاع أن يمتق نفسه من الشعور التقليدي بالخطيئة التي كانت مفروضة عليه بموجب الظن ، وهو المعنى الذي يفهم من قوله (وخاطئا يحيا بلا خطيئة) . *

✽ تفسير عادل غضبان لقصيدة « الهاوية » الذي جاء ضمن مقالته الطويلة حول « أغاني مهيّار الدمشقي » . انظر : شعر (١٩٦٢) ، عدد

الآن إذا قبل تفسير المنظور الثالث بالشكل الذي أثبت، فإنه يمكن القول أن منظورات القصيدة الثلاثة تكشف عن حركة تدريجية في الدلالة من الأول الى الثاني الى الثالث . ففي الأول أعلن عن اكتشاف نبوءة أو انذار ، وفي الثاني أعلن عن مدى تأثير هذه النبوءة من حيث قدرتها على تغيير مشاعر الشاعر ، وفي الثالث أعلن عن ماهية هذه النبوءة وهي التحرر من الشعور بالخطيئة والتركيز على بشرة الانسان في علاقته مع الله .

والقصيدة التالية « مرآة للقرن العشرين » مثل آخر على هذا النمط من بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس :

تابوت يلبس وجه الطفل

كتاب

يكتب في احشاء غراب

٢٤ ، ص ١٢٢) ، لا يكشف الجوانب الفاضلة منها وبخاصة قول أدونيس « فرحة أن اصير خطيئة » . بالنسبة لمادل غضبان أن هذه الجملة تعني أن الشاعر يبدو مسرورا بأن تسند اليه الخطيئة من قبل الترائيين . بمعنى أن الشاعر قد حرر نفسه من الماضي وبالتالي أصبح مخطئا في نظر مجبي التراث . والواقع أن هذا التفسير ليس الا محاولة للتخلص من المفارقة (Paradox) الكامنة في قول أدونيس : « فرحة أن اصير خطيئة / وخاطئا يحيا بلا خطيئة .. ويبدو لي ان تفسير عادل غضبان غير مقنع وذلك لانه تفسير غير مستمد من النص او من السياق العام الذي ورد فيه النص . فدلالة الجملة « فرحة أن اصير خطيئة » قد تبدو اوضح اذا اعتبرت قصيدة « هاوية » جزئية (او فقرة) من جزئيات القسم الثاني (ساحر القبار) من اغاني مهيار الدمشقي .

صخرة

تنفس في رئتي مجنون

هوذا

هوذا القرن العشرون (٤٨)

نقطة المركز أو المحور لهذه القصيدة هي قوله « هوذا القرن العشرون » • ومن هذه النقطة تبدو المنظورات التالية :

- ١ - القرن العشرون تابوت يلبس وجه الطفل •
- ٢ - القرن العشرون كتاب يكتب في أحشاء غراب •
- ٣ - القرن العشرون وحش يتقدم يحمل زهرة •
- ٤ - القرن العشرون صخرة تنفس في رئتي مجنون •

ويلاحظ أن كل منظور من هذه المنظورات الأربعة ينطوي على

طرفين على الشكل التالي :

- ١ - طفل كهن
- ٢ - كتاب غراب
- ٣ - زهرة وحش
- ٤ - صخرة مجنون

ويلاحظ أيضا أن كل طرف من أطراف المنظورات السابقة ينطوي

على مستويين أو طبقتين وذلك على الشكل التالي :

- ١ - طفل
حياة
كفن
(موت)
- ٢ - كتاب
(مدينة)
غراب
(دمار) (بالنظر الى دلالة غراب
في التراث)
- ٣ - زهرة
(لطف ، جمال)
وحش
(جلالة ، خشوة ، رعب)
- ٤ - صخرة
(قوة)
مجنون
(طيش ، تهوز)

وبهذا النوع من القراءة أو التدقيق في مرآة القرن العشرين يمكن القول أن هذه القصيدة تمثل نموذجاً آخر على مدى الجهد العقلي أو الحضور المنطقي لدى الشاعر عند تأليفه مثل هذا النوع من الشعر .

ولكن تجدر الملاحظة هنا أن شعر أدونيس يقدم نماذج رائعة من القصائد القصار ذات بنية تتبع المنظورات ، ففيها يشعر القارئ أن حدة الجهد العقلي والتدقيق المنطقي قد دفعا بعيداً لأغوار عميقة في عملية التشكل الشعري ، في حين قد ترك المجال للصور والأخيلة لتمارس تأثيرها الصوفي وإيحاءاتها الشعرية الغامضة . والقصيدة الآن التاليتان ، على الرغم مما يكتنفهما من غموض على مستوى الرمز والصورة ، تكشفان عن مهارة فنية لا تأتي إلا عن حدس فني مدرب ، وجهد عقلي مكثف . القصيدة الأولى بعنوان : « مرآة للعين والزمن » .

غنيت ، قلت لأيامي : رفعت دمي
مدائننا تلد الإيقاع قلت لها
مددته غصنا يشتاقي ، يحملني
في نسفه ، ويضيء الموت والغنا
غنيت ، قلت لأيامي : أبحت دمي
(ورب جوهر علم لو أبحت به
لقليل لي : أنت ممن يعبد الوثنا)
غنيت ، قلت . . فصلت الحلم عن هذب
يخيطه ، ومزجت العين والزمن (٤٩)

تألف هذه القصيدة من أربعة أقسام على الشكل التالي :
الأول يتألف من قوله : غنيت ، قلت لأيامي : رفعت دمي مدائننا تلد
الإيقاع والثاني يتألف من قوله : قلت لها مددته غصنا يشتاقي ، يحملني
في نسفه ، ويضيء الموت والغنا .

والثالث يغطي قوله : قلت لأيامي / أبحت دمي

(ورب جوهر علم لو أبحت به)

لقليل لي أنت ممن يعبد الوثنا)

والرابع يغطي قوله : غنيت قلت . . . فصلت الحلم عن هذب
يخيطه ، ومزجت العين والزمن .

من الملاحظ أن القصيدة رغم قصرها ، فيها اطناب واسع ، وذلك
بتكرار قوله : غنيت قلت لأيامي ، وبتكرار الفكرة الدالة على التضحية
(رفعت دمي ، مددته - أي دمي - ، أبحت دمي) . والحقيقة أن ظاهرة
التكرار هذه لا تعني التسيب أو الرغبة في التوسع أو الزيادة . فالتكرار

حوله العمل السنفوني .

المشار اليه ظاهرة فنية تشبه الى حد بعيد اللحن الأساسي الذي يتمحور

ومهما يكن فالأقسام الأربعة كلها تفتح باللازمة : غنيت قلت

★

لأياامي ، بالإضافة الى تعبير التضحية وهذه اللازمة تقود القارئ الى النقطة المركزية التي تتمحور حولها القصيدة وهي فكرة التضحية التي

جاءت بتعابير لفوية مختلفة : رفعت دمي ، مددته (دمي) ، أبحت ★★
ومن نقطة التمحور هذه تبدو المنظورات التالية :

١ - التضحية تقضي الى تأسيس مدن عامرة بالحضارة والفكر

« رفعت دمي مدائنًا تلد الإيقاع » .

★ القسم الثاني يخلو من جملة غنيت ، ومع ذلك فحضورها واضح

من السياق في قوله « قلت لها » . اما غياب التعبير الدال على

التضحية في القسم الرابع فقد استعاض عنه بالنقاط الثلاث في قوله غنيت ... قلت لأياامي .

★★ يبدو لي أن ورود فكرة التضحية بتعابير لفوية مختلفة جاء

بسبب الفكرة التالية لفكرة التضحية . فقوله « رفعت دمي » جاء لأنه

أراد أن يقول بذلت دمي لأرفع مدينة ، وأما قوله مددته « دمي » فقد جاء

لأنه أراد أن يقول بذلت دمي لأمد غصنا . وأخيرا ان قوله أبحت دمي ، فقد

جاء تبعا للقرينة الصوفية ، حيث استخدم الصوفيون كلمة أبحت

مصطلحا للمجاهدة الصوفية .

والملاحظة الأخيرة كذلك ان الشاعر كان بإمكانه أن يقول : رفعت (دمي) !

غصنا ومددته مدينة ولكن ، كما يخيّل الي ، أنه قصد بقوله : رفعت

دمي مدائننا ان يوجد مدينة جديدة ، أو يخلق عالما جديدا غير قائم على

أسس قديمة بينما قصد بقوله : « مددته (دمي غصنا) » أن يمد خصا

قدما وأن يزيد فيه . فرفع الخصب قد يتضمن ازالته وهو المعنى غير

المطلوب .

٢ - التضحية تفضي الى عالم الخصوبة ، حيث تنقشع أسباب
الفناء والموت « مددته غصنا يشتاق يحملني / في نسغه ويضيء الموت
والكفنا »

٣ - التضحية تفضي الى اكتشاف عالم من طبيعة روحانية خاصة
لا يستطيع الشاعر البوح بها وذلك لأن الحرفيين سوف يتهمون بالوثنية
لو فعل ذلك :

أبحت دمي

(ورب جوهر علم لو أبحث به

لقل لي : انت ممن يعبد الوثنا)

٤ - التضحية تقود الشاعر لفصل الحلم عن الهلب ولمزج
العين مع الزمن . ودلالة المنظور الرابع ، كما يلاحظ ، غامضة جدا ،
يمكن تفسيرها على الشكل التالي :

ان قوله : « فصلت الحلم عن هلب » قد يعني أنه يريد أن يفصل
الحلم عن العين باعتبار أن كلمة « الهلب » رمز للعين كجزء منها . وما
لا شك فيه أن فصل العين يظل غامضا . ولكن اذا قدرنا أنه يريد أن
يفصل العين عن زمن الحلم (الحلم المرتبط بالنوم واليقظة) فإنه يمكن
القول أنه يريد أن يفصلها عن الزمن المحدود المتمثل بدورة الليل والنهار .
وبنفس الوقت يلاحظ أن الشاعر يريد أن يمزج العين من جديد
بالزمن (ومزجت العين ، والزمن) . ومعنى الزمن هنا ، كما يبدو لي ،
يختلف عن الزمن الذي استنتج من قوله : « فصلت الحلم عن هلب » .
الزمن هنا قد يعني الزمن المطلق . أما العين التي مزج معها الزمن فقد
تعني الرؤية والكشف وذلك لتعلق هذين المعنيين بوظيفة العين . واذا
صح هذا التفسير أيضا فيمكن تجميع دلالات المنظور الرابع على الشكل
التالي : ان الشاعر يريد أن يفصل نفسه (باعتبار العين رمزا له) عن
الزمن المحدود ليندمج في الزمن المطلق .

والآن ان القراءة المتأنية للمنظورات الأربعة لنقطة التحور في القصيدة تكشف من جهة عن أن حركة القصيدة تتمثل في الانتقال من أزمة التضحية أو الموت الى الاقتراح أو الافتتاح على عالم عامر بالخصوبة (المنظور الأول والثاني) وعلى عالم صوفي غامض يتحقق فيه الاتحاد مع المطلق (المنظور الثالث والرابع) • ومن جهة أخرى تكشف القراءة المتأنية عن تناظر جميل بين دلالات المنظور الأول والثاني من ناحية ودلالات المنظور الثالث والرابع من ناحية ثانية •

فالملاحظ من خلال التفسير السابق للقصيدة ان فكرة التضحية في المنظور الأول تقود الى تأسيس المدن أي تأسيس عالم أرضي • وهذا العالم الأرضي بحاجة الى خصب مادي أو فكري وذلك ما يقضيه المنظور الثاني من القصيدة ، وبخاصة عندما تفهم الدلالة الرمزية لكلمة غصن ، بمعنى الخصب • وبالمقابلة نجد أن المنظورين الثالث والرابع يخلقان عالماً نظيراً أو مقابلاً للعالم الأرضي • فالمنظور الثالث اذا فهم طبقاً للتفسير الصوفي - وهو التفسير المقصود حتماً بسبب استعارة الشاعر للبيت الصوفي (ورب جوهر علم لو ابحت به ••) - يتضمن أن فكرة التضحية (ابحت دمي) تقود الى اكتشاف عالم روحاني غامض • والتعرف الى هذا العالم أو الوصول اليه يتطلب أو يستدعي اندماجاً وتوحداً تامين مع المطلق ، وهو المعنى الذي يؤكدُه المنظور الرابع « فصلت الحلم عن هذب يخيطة ومزجت العين والزمان » • وهذا الاندماج يشل سعادة قصوى • وهو بالنسبة للعالم الروحاني المطلق كنسبة الخصب المادي للعالم الأرضي في المنظورين الأول والثاني •

أما القصيدة الجميلة الثانية المثلة لبنية تتبع المنظورات ، وهي القصيدة التي تكشف عن مهارة فنية رائعة ، وعن حدس جمالي دقيق ، فهي القصيدة التالية بعنوان : « الموجة » •

خالدة
شجن تورق الفصون حوله
خالدة
سفر يفرق النهار
في مياه الميون
وموجة علمتني
أن وجه القيوم
وأين الفبار
زهرة واحدة (٤٨)

ان نقطة التمحور في هذه القصيدة هي « خالدة » . أما منظورات
هذه النقطة فهي كالتالي :

- ١ - خالدة شجن تورق الفصون حوله .
- ٢ - خالدة سفر يفرق النهار في مياه الميون
- ٣ - خالدة موجة علمتني أن :

أ - ضوء النجوم
ب - وجه القيوم
ج - أين الفبار
❖ زهرة واحدة

خلف التشكيل اللفظي الباذي للميان ، وخلف الصور التي تقدمها
القصيدة توجد تصورات تحتية تحرك وراء كل جزئية من جزئيات هذه
القصيدة . وهذه التصورات التحتية يمكن يائها كالتالي :

ان خالدة اسم امرأة (زوجة الشاعر اسمها خالدة) ، موصوفة

بالم منظور الأول بأنها غصن وسط غصون أخرى * أي حياة وسط حيوات أخرى . بينما نجد لها في المنظور الثاني موصوفة بكونها « سفر يفرق النهار ببياء العيون » . وهذا يعني - ربما - أنها كائن فان (على اعتبار المعنى المجازي لكلمة سفر والمعنى الحرفي لمياه العيون) وفناؤه يشير الأحران التي بدورها تفرق النهار - الزمن - بالأسى .

أما في المنظور الثالث، فخالدة موصوفة بالموجة « خالدة موجة » . وهذا الوصف يمكن فهمه إما أن خالدة كائن زائل لا يمثل الا موجة عابرة تبدو وتختفي في الطبيعة من خلال ما يسمى حياة أو موتاً أو انها تنتقل بعد دورة الحياة (الغصن هنا رمز للحياة) والموت (والسفر هنا رمز للموت) الى شكل أثري من أشكال الوجود أي موجة . وبالنسبة إلي ، على الرغم من احتمالية ورود المعنى الأول ، وهو المعنى الذي لا يخلو من كثافة شعرية ، فإني أميل للمعنى الثاني وذلك لأنه يتفق والمنظورات الأخرى لنقطة التمحور في النص أي المنظورات « أ » و « ب » و « ج » .

* ترجم الاستاذ كمال أبو ديب كلمة شجن للانجليزية بكلمة Sorrow (حزن) وذلك في مقاله :
((The Perplexity of the Ail - knowWing))

فجاءت الترجمة على الشكل التالي :
(khlida, a Sorrow Wich «branches leaf around Critical Perspective on Modern Arabic Literature, edoted by IBSSA J. Boullata, Three Continents Press 1980P.(P.314).

وهذا يعني أن الاستاذ «أبو ديب» قد فهم كلمة شجن بمعنى حزن . أما أنا فقد أشرت الأخذ بالمعنى الآخر لكلمة شجن وهو « الغصن » (انظر مادة شجن في المعاجم العربية القديمة) . وقد اخترت هذا المعنى لتناسبه مع دلالات القصيدة كلها .

وتبعا للتفسير المعطى آتفا لِفَقَرَات القصيدة فإن القصيدة ، كما
يُخيل إلي ، تمثل المراحل التي تمر بها خالدة ككائن أو موجود . فخالدة
كما تمثلها القصيدة ، حياة وسط حيوات أخرى ، وهي موت يفرق
النهار (الزمن) بالوزن والأسى ، وهي أخيرا موجة كشكل أخير يصل
إليه الكائن أو الموجود .

ولكن يلاحظ أن القصيدة ، في تمثيلها لمراحل الكائن الحي ،
عندما تصل الى مرحلة الموجة كشكل من أشكال تحول هذا الكائن ،
تنعطف العطفة جديدة . فمن مرحلة الموجة هذه تبدأ مرحلة تشكل
جديد معاكس للمراحل الأولى . وذلك لأن خالدة الموصوفة بالموجة
« خالدة موجة علمتي .. » علمته الأشياء التالية :

- | | | |
|---|----------|----------------------------|
| <p>أ - أن ضوء النجوم
ب - أن وجه الغيوم
ج - أن أئين الغبار</p> | <p>⌋</p> | <p>« (كلها) زهرة واحدة</p> |
|---|----------|----------------------------|

وعندما تستبطن هذه المنظورات فإنه يمكن تفسيرها على الشكل
التالي : أن ضوء النجوم يتضمن فكرة النار كمصدر للضوء . ووجه
الغيوم يتضمن الإشارة الى الماء كمادة مشكلة للغيوم ، وأخيرا إن أئين
الغبار يتضمن الإشارة الى التراب كمادة مشكلة للغبار . وبهذا
الاستبطان يجد القارئ نفسه أمام العناصر الأساسية الأولى التي
اعتبرتها بعض المذاهب الفلسفية القديمة مصدرا تتشكل منه الحياة .
ولهذا كله فلا غرابة من أن تتشكل من منظورات الموجة : النار والماء ،
والتراب زهرة واحدة أو مخلوق جميل .

والآن عندما تعالج القصيدة ككل ويُنظر إليها حسب التفسيرات
المذكورة فإنه يلاحظ أن القصيدة تتحرك في إطار الدورات التالية :

الدورة الأولى تمثل الحياة « خالدة غصن تورق الغصون حوله »
والدورة الثانية تمثل الموت « خالدة سفر يفرق النهار في مياه العيون »
والانحلال في الأرض للوصول الى آخر شكل محتمل في الوجود
(موجة) ، والدورة الثالثة وتمثل في إعادة تشكيل العناصر الأولية
(منظورات الموجة) من جديد لخلق كائن جديد أي الزهرة المشار إليها
بوضوح ، أو بمعنى آخر تشكيل مخلوق جديد يذكر القارئ بالمخلوق
الذي ابتدأت به القصيدة أي المرأة — خالدة —

وهكذا فنحن اذن من جديد في خضم الدوران التناسخي : الرحلة
عبر التشكل المستمر أو عبر سلسلة المرايا اللامتناهية .

بناء القصيدة القصيرة على المروحة بين نوعين من الزمن

هذا النوع من البنية يلاحظ في قصيدتين قصيرتين كتبنا في فترتين
زمنيتين متباعدتين الأولى قصيدة « شجرة النهار والليل » ، وقد نشرت
في ديوان التحولات والهجرة (بيروت ، ١٩٦٥) والثانية قصيدة
« التائه » ، وقد نشرت في أحدث مجموعة شعرية نشرها أدونيس وهي
« كتاب القصائد الخمس تليها المطالبقات والأوائل » (دار العودة ،
بيروت ١٩٨٠) .

بين هاتين القصيدتين صلة ، والطريق الى فهمها واحد ، الا وهو
ما اصطلح عليه ببنية القصيدتين على أساس المروحة أو التدرج بين
نوعين من الزمن . الزمن الخاص — أو الزمن الطاق اللامحدود —
والزمن الطبيعي المتعارف عليه . أما القصيدة الأولى « شجرة النهار
والليل » فهي أكاآآالي :

قبل أن يأتي النهار احيء
قبل أن يتساعل عن شمسه اضيء

وتجىء الأشجار راقصة خلفي ، وتمشي
في ظلي الأكماس
ثم تبني في وجهي الأوهام
جزراً وقلاعاً من الصمت يجهل أبوابها الكلام
ويضيء الليل الصديق ، وتنسى
نفسها في فراشي الأيام
ثم ، إذ تسقط الينابيع في صدري ،
وترخي أزرارها وتنسام
أوقف الماء والمرايا ، واجلو
مثلها صفحة الرؤى ، وأنام (٥١)

« البيتان » : قبل أن يأتي النهار أجيء / قبل أن يتساءل عن
شمسه أضيء / يشكلان جزئية متميزة تمصح عن دورة كائن ما في
إطار زمني خاص : كائن يجيء قبل أن يأتي النهار - أي النهار كرمز
لبداية الزمن الطبيعي - ويضاء عالمه بنور غير نور الشمس التي
تمهد لها البشرية .

يبد أن هذا الكائن الطليق في زمنه الخاص يتداخل أو يتقاطع مع
واقع غير واقعه أو عالمه الخاص ، ويندرج في إطار زمني آخر هو الزمن
الطبيعي المعروف : الزمن المقيس بين الحيوية والفتور أو بين الشباب
والشيخوخة أو بين الحياة والموت . هذا المعنى مستمد من الجزئية
التالية :

وتجىء الأشجار راقصة خلفي وتمشي
في ظلي الأكماس
ثم تبني في وجهي الأوهام
جزراً وقلاعاً من الصمت يجهل
أبوابها الكلام -

فهذه الآيات من جهة ، تكشف عن نشاطات بشرية معروفة • إنها تكشف عن أمل بشري وعن شباب وحيوية ونخوة ، وذلك كما يفهم من دلالة الأشجار والأكام في قوله : « وتجيء الأشجار وتمشي في ظلي الأكام » ومن جهة أخرى انها تكشف عن احساس بالضعف والفتور وتبوح بخيبة الأمل واليأس والصمت المطبق : « ثم تبني في وجهي الأوهام / جزرا وقلاعا من الصمت يجعل أبوابها الكلام » •

ومرة أخرى ينفلت هذا الكائن الذي تصوره القصيدة من اطار الزمن الطبيعي أو الواقع البشري المعروف ليدخل عالمه وزمنه الخاصين من جديد • ورحلة الانفلات تبدأ من قوله : « ويضيء الليل الصديق » وتستمر حتى نهاية القصيدة • فالليل الصديق الذي أضاء يمثل لحظة دخول كائن القصيدة الى عالمه الخاص • إذ أن قوله : « يضيء الليل الصديق » لا تتناسب مع الفقرة السابقة عليها مباشرة • فنهاية الفقرة السابقة ، كما اتضح ، تكشف عن فتور وشيخوخة وصمت • : « ثم تبني في وجهي الأوهام / جزرا وقلاعا من الصمت يجعل أبوابها الكلام » فصورة الليل المتوقعة بعد هذه الفقرة صورة موحشة مخيفة انها ليست تلك الصورة الوضاعة المتضمنة في قوله : « ويضيء الليل الصديق / »

والواقع أن قول « أدونيس » : « ويضيء الليل الصديق » الذي اعتبر نقطة انطلاق الى مجال زمني خاص هو تعبير عن انتقال من شكل الى أشكال الوجود الى شكل آخر من مرحلة من الكينونة الى مرحلة أخرى • ولا شك بأن التشكل الجديد أو المرحلة الجديدة هما

المرحلة المتعارف عليها باسم « الموت » . اذ مع الموت وحده ، حيث الظلمة الملازمة ، يصبح الليل صديقا . ومع الموت وحده يفهم قول أدونيس : « وتنسى نفسها في فراشي الأيام » اذ لا احساس بالزمن مع الموت . ومع الموت وحده تفهم اشارة أدونيس الى برودة اليأس وسكون الموت ، وذلك المعنى المستفاد من قوله « ثم اذا تسقط الينابيع في صدري وترخي أزرارها وتنام » فقول أدونيس « تسقط الينابيع في صدري » ليس الا تلويحا جديدا لما توجه برودة الماء في التراث الأدبي القديم .

واذا صح تفسير الفقرة الأخيرة من قصيدة أدونيس وجاز اعتبارها مصورة لعالم الموت فإنه سهل على القارئ ملاحظة المقابلة التي تقوم عليها القصيدة ، المقابلة بين مطلع القصيدة وخاتمتها . فالمطلع يصور فكرة الانبثاق والتجلي ، أو بكلمة أخرى يصور الحياة . والخاتمة تمثل الركود والسكون وتمثل العودة الى الأرض - أي الموت . ومن هنا يمكن فهم قول أدونيس : « ثم اذ تسقط الينابيع / ... أوقظ الماء والمرابا وأجلو / مثلها ، صفحة الرؤى وأنام » ، أي انه يرجع الى الأرض ، ويعود الى جوهره الحقيقي الذي يتراءى بوضوح تام . كما تتراءى الأشياء عند انعكاسها على صفحة ماء صاف أو سطح مرآة مجلوه . انه يعود الى الأرض بعد أن تحلل من عبء الظهور والتجلي والتشكل . أما القصيدة الثانية « التائه » فهي كالآتي :

لم يكن بيننا مدى -
شجر الحصب فبساط
والليل مركبة تحمل خطوي ،
وتحمل الصحراء
لم يكن بيننا مدى -

كانت الساعة عربا
وكان موتى رداء :
وارث الرمل
يحمل الحجر الاسود خبزا
والشمس ظللا وماء (٥٢)

غموض هذه القصيدة يجعل الحديث عن الأبعاد الزمنية فيها أمرا
صعبا . لذلك لا بد من التفسير :

تتألف القصيدة من فقرتين رئيسيتين . الأولى تبتدىء من مطلع
القصيدة وتنتهى بـ : « والليل مركبة تحمل خطوي وتحمل الصحراء » .
أما الثانية فتتألف من بقية القصيدة .

إن البيت الأول « لم يكن بيننا مدى » يتضمن شوقا لنهاية زمن
ما — المدى هنا يعني زمانا أو مكانا ولعل البيت يتضمن نهاية
مدى زمني يان انسان وما (أو ومن) يحب ، ذلك تبعا للمعنى السياقي
الذي يضيفه البيت التالي : « شجر الحب غبار » . والمفاجأة هنا أن
هذا الحب المتشوق اليه يبدو من طبيعة خاصة . و « شجر الحب غبار »
قد يعني أن الحب تراب أو أرض . وإذا كان الحب نوعا من الاندماج
بين طرفين أو أكثر ، فالحب هنا في هذا البيت يعني الدمج بالتراب
أو الأرض لعله يعني الانحلال في الأرض .

والبيت « والليل مركبة تحمل خطوي وتحمل الصحراء » يقود
خطوات أخرى نحو تجميع دلالات هذه الفقرة . فمعنى هذا البيت
يشير الى أن الحب (المتشوق الى نهاية المدى) محمول بمركبة الليل ،
أي محتوى بإطار زمني هو الليل . والليل نهاية — نهاية نهار أو نهاية
عمر . فالمتشوق إذن يشارف نهاية المدى أو قد دخل فيه .

والبيت نفسه « والليل مركبة تحمل خطوي وتحمل الصحراء »
يلقي أضواء أخرى على شخصية صوت القصيدة (المتشوف الى نهاية
المدى) • فصول القصيدة هنا يبدو سلبيا لا حول له ولا قوة ، فهو
محمول ومركبة الليل تحمل خطاه، بل نراه يجسد التيه والخواء والضياع
وذلك تبعا لما تتضمنه عبارة « وتحمل الصحراء » •

وطبقاً لهذه التفسيرات يمكن القول الآن أن الفقرة الأولى من
قصيدة « التائه » تكشف عن حركة في زمن ، أو عن فعل بشري في
إطار زمني • فالشوق الى نهاية المدى والحب والليل كلها نشاطات بشرية
في إطار زمن طبيعي هو الزمن الذي يعيشه أي كائن بشري •

بالانطاف قليلا نحو المعنى المجازي يمكن القول أن هذه الفقرة
قد تكشف عن حراك الكائن البشري في الوجود • تلك الحركة التي
تنتهي بالكائن نحو الموت • وهذا التفسير يستتج من دلالة الليل
باعتباره نهاية عمر أو نهاية حياة • والتفسير فهم يؤكد بربط دلالة
الليل مع السلبية المطلقة التي تتميز بها صوت القصيدة في البيت «والليل
مركبة تحمل خطوي وتحمل الصحراء » •

أما الفقرة الثانية من هذه القصيدة فإنها تمثل ولوج صوت
القصيدة - أو الكائن الذي تمثله في عالم خاص ذي أبعاد زمنية خاصة •
فقوله :

« كانت الساعة عريا » اذا اعتبرنا الساعة رمزا للزمن العام ، وفهمنا
صفة العري بأنها الانفلات من التشكل أو القالب أو الإطار - قد يعني
أن الزمن كان زمنا مطلقا أو غير متناه • ومما يؤكد هذا التفسير ، أي
ولوج الزمن المطلق ، قوله في البيت التالي : « كان موتى رداء » أي كان

موته رداء للساعة العارية ، بمعنى آخر ان الزمن المشار اليه كان يمضي غير محسوس وذلك لأن الميت لا احساس له بالزمن . والملاحظ أن الجزئية الأخيرة من هذه القصيدة تكشف عن هوية هذا العالم الخاص الذي ولجه كائن القصيدة ، كما تكشف عن نوعية الزمن في ذلك العالم . فقوله « وارث الرمل / يحمل الحجر الأسود خبزا / والشمس ظلا وماء » قد يصور المصير الأخير الذي ينتهي اليه الكائن الحي ، أي الموت . فمع الموت وحده تفهم كيف تكون الشمس ظلا وماء ، أي أن صوت القصيدة سيظل يتشكل أبدا من عناصر الحجر وسينتهي أبدا الى ذرات تفرها الشمس .

والآن بعد تحليل هاتين القصيدتين — أو الأصح تفسيرهما — يتبين للدارس المدى المشترك الذي يجمع بينهما . انهما يمثلان بنية متشابهة كل منهما تسكى على ما أسميته بالتردد أو التردد بين نوعين من الزمن :

الزمن الخاص والزمن الطبيعي . ومن هنا قد تفهم عنوايني القصيدتين . فالأولى « شجرة النهار — والليل » تمثل تكرار الدورة الزمنية المتمثلة بتعاقب الليل والنهار — ، تلك الدورة التي تصحبها حركة تكرارية أخرى هي حركة الكائنات الحية المتمثلة بالدورة : حياة — موت — ، أو ظهور — اختفاء . أما عنوان القصيدة الثانية « التائه » ، فبالإضافة الى أنه يجسد فكرة الدورة الزمنية المستمرة ، فإنه يمثل وضع الانسان في هذا الزمن ، الانسان التائه المجبر على الظهور — والمجبر على الاختفاء ، الكائن التائه في متاهات الزمن .

والملاحظ أيضا أن هاتين القصيدتين تمثلان بنية واحدة من حيث حركتهما : فكلتا القصيدتين تنطلق من الزمن الطبيعي (القصيدة الأولى

تبدأ بالاشارة لاستعداد صوت القصيدة لولوج عالمه الطبيعي) وتنتهي بالزمن الخاص . كلتاهما تبدأ بالحياة وتنتهي بالموت . والملاحظ كذلك أن نقطة العبور بين الزمن الطبيعي والزمن الخاص واحدة : فكلتا القصيدتين جعلت من الليل نقطة العبور . فالأولى يسير كائنها نحو زمنه الخاص من خلال ما أسماه بـ « الليل الصديق » والثانية جعلت طريق العبور الليل أيضا « والليل مركبة تحمل خطوي » . والتشابه في البنية يتمثل بالانتهاء نحو الزمن المطلق أو بالانتهاء نحو التحلل من الاحساس بالزمن — أي بالموت كما اتضح فيما سبق — وكلتا القصيدتين تركز على فكرة الانطمار ، والانحلال بالتراب .

لكن مع هذا التشابه في البنية فالقصيدتان ليستا نسخة واحدة . التشابه بينهما يقتصر على البنية في حين أن الاختلاف بينهما يتمثل في النزعة الفكرية التي تجسدها كل منهما . ان القصيدة الأولى تجسد نزعة تفاؤلية عالية . فرغم احساس الشاعر بفكرة الدوران الروتيني فيما يتعلق بقضية تكرار الوحدة الزمنية — ليل ونهار — أو تكرار الدورة الوجودية — حياة وموت أو ظهور واختفاء — فإنه يلاحظ أيضا بأن هذا الدوران — على المستوى الزمني وعلى المستوى الوجودي — يبدو وضاء وحيويا ، بل أكثر من ذلك ، يبدو جميلا ومليئا بالحركة والحياة ، وفيه ألوان من دفء الصداقة وحلاوة الرضى . وهذه المزايا مفقودة تماما من القصيدة الثانية . فالقصيدة الثانية تحمل عنوان « التائه » مقابل عنوان « شجرة النهار والليل » أي تحمل عنوان الإقمار والحيرة والضياغ مقابل الإثمار والراحة . بالإضافة الى ذلك يلاحظ أن أكائن القصيدة الثانية مجبر مقيد سلبي ، فالليل يحمله ، هو لا يعدو كونه صحراء ، وهو دائما اما تراب في صورة كائن حي أو تراب منظم معتد لدورة جديدة . ولهذا فهو وارث الرمل .

وقد لا يصعب تفسير هذا الاختلاف في نزعتي القصيدتين •
فالأولى كتبت في مرحلة تفاؤل فكري ساد الأوساط الفكرية في الأقاليم
العربية • كما أن النزعة التفاؤلية فيها تمثل مرحلة شعرية مبكرة في
شعر أدونيس وهي المرحلة التموزية حيث استحوذت على الشاعر
مضامين اسطورة القينيق • أما القصيدة الثانية (نشرت الثانية سنة
١٩٨٠) فإنها - بالإضافة لارتباطها بتقدم أدونيس بالعمى • فإنها ،
أيضا ، تجسد التشاؤم وخيبة الأمل الكبرى التي يعاني منها الانسان
العربي بعد أن عرف حقيقة الوهم الذي كان قد عاشه في الخمسينات
ومطلع الستينات •



هوامش الفصل الثاني

- (١) Heubert Read, *From in Modern Poetry*. London, 1984, P.68
- (٢) مجلة الاداب البيروتية ع ١٣ (١٩٥٥) ص ١٠٦ - ١٠٩
- (٣) عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضايا وظواهر. الفنية والمعنوية القاهرة ١٩٦٦ ص ٢٥٠ - ٢٥١
- (٤) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ ص ٢٥٦
- (٥) منير العكش ، في لقاء مع أدونيس ، مواقف ع ١٣، ١٤ ، ١٩٧١ ص ٢
- (٦) أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ١٩٧١ ص ١١٦
- (٧) للتفصيل في هذا الموضوع ، راجع بحثي للدكتوراه المقدمة لجامعة ميشجن
- (٨) (Al - Al - sher' , An analytical study of the adonisian poem , AL - Share, Ali, An Analytical Study of the Adonisian Poem, PP 182, 185
- (٨) المصدر السابق
- (٩) Raymond P . Sheindlin , form and structure in the poetry of al - Mu,tamid B ., Abbâd , P . 36 .
- (١٠) المصدر السابق .
- (١١) أدونيس ، أوراق في الربيع ، (الاثار الكاملة م ١٩٧٠ ص ١٩٧
- (١٢) المصدر السابق ص ٢٠
- (١٣) المصدر السابق ص ٤١
- (١٤) المصدر السابق ص ٤١٧
- (١٥) المصدر السابق ص ٤٨٩
- (١٦) أدونيس ، كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والاولائل ص ٥ دار العودة بيروت ١٩٨٠
- (١٧) أدونيس ، كتاب التحولات والهجرة (الاثار الكاملة م ٢ ص ١١
- (١٨) أدونيس ، المرح والمرابا (الاثار الكاملة م ٢ ص ٤٨٢

- (١٩) ادونيس ، قصائد اولى (الاثار الكاملة ١م ص ٧٦)
 (٢٠) ادونيس ، المسرح والمرايا (الاثار الكاملة ٢م ص ٥٤٩)
 (٢١) المصدر السابق ص ٤٨٢
 (٢٢) المصدر السابق ص ٣٤٧
 (٢٣) المصدر السابق ص ٤٨٨
 (٢٤) المصدر السابق ص ٤٩٩
 (٢٥) ادونيس ، كتاب القصائد الخمس . . . ص ١٧٦
 (٢٦) ادونيس ، المسرح والمرايا (الاثار الكاملة ٢م ص ٥٠١)
 (٢٧) أسعد زوق الاسطورة في الشعر المعاصر - الشعراء التمزويون ، منشورات مجلة الافاق ، بيروت ١٩٥٩ ص ٥٧ - ٨٤
 (٢٨) خزامي صبري ، « ادونيس في البعث والرماد » ، شعر (١٩٥٨)
 عدد ٥ ص ٩٢ - ١٠٩
 (٢٩)
 Joseph zeldan , myth and symbol in the poetry of adonis and Yusuf al - khal ,
 Joseph zeldan ((Myth and Symbol in the Poetry of Adonis and Yusuf al - khal ,)) Journal of Arabic l t., x , 1979, PP, 70- 94.
 (٣٠) انظر القصيدة في المسرح والمرايا (الاثار الكاملة ٢م ص ٤٧٨)
 (٣١) المسرح والمرايا ، (الاثار الكاملة ٢م ص ٥٥٧)
 (٣٢) انظر المصدر السابق ص ٥٦٨
 (٣٣) انظر ابن منظور ، لسان العرب مادة « غزل »
 (٣٤) ادونيس ، المسرح والمرايا (الاثار الكاملة ٢م ص ٤٩٥)
 (٣٥) المصدر السابق ص ٥٠٣
 (٣٦) المصدر السابق ص ٥٣٥
 (٣٧) أبو ديب ، جدلية الغفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ ص ٢٧٠
 (٣٨) المصدر السابق ص ٢٩٩
 (٣٩) المصدر السابق ص ٢٦٨
 (٤٠) انظر ما كتبه ادونيس عن القصيدة في فاتحة لنهايات القرن
 ص ١٥٦ - ٢٥٧

(٤١)

((Ali AL - Shar, An Analytical Study of the Adonis an Poem,
(A doctoral dissertation) P . 141 - 149 .

(٤٢) ادونيس (المرح والمرايا) الاثار الكاملة ٢م ص ٥٥٥)

(٤٣) المصدر السابق ص ٤٧٨

(٤٤) ادونيس ، كتاب القصائد الخمس ، تليها المطابقات والاولائل ، دار

المودة - بيروت ١٩٨٠

(٤٥) المصدر السابق ص ٢٠٢

(٤٦) المصدر السابق ص ٢٢٢

(٤٧) ادونيس ، افاني مهيار الدمشقي (الاثار الكاملة ٢م ص ٣٧١)

(٤٨) ادونيس ، المرح والمرايا ، (الاثار الكاملة ٢م ص ٤٨١)

(٤٩) المصدر السابق ص ٤٧٨

(٥٠) المصدر السابق ص ٤٨٤

(٥١) ادونيس ، الاثار الكاملة ٢م ص ١٣

(٥٢) ادونيس ، القصائد الخمس تليها المطابقات والاولائل ص ٦٣ :

المحتوى

٥	مقدمة
٧	بداية مبكرة
١٤	أدونيس ومجلة شعر
٢٠	نحو البحث عن الذات
٢٤	استقلال أدونيس ومجلة مواقف
٢٥	ملاحق متأخرة في حياة أدونيس
٢٧	أدونيس والنقاد

الفصل الثاني :

٥١	ماهية القصيدة القصيرة
٥٨	القصيدة الأدونيسية القصيرة وبنية البيت الشعري
٨٨	بنية القصيدة القصيرة على أساس المقابلة
	قصائد قصيرة مبنية على أساس تتبع
٩٧	المنظورات المتعددة لنقطة مركزية
	بناء القصيدة القصيدة على المراوحة بين
١١٠	نوعين من الزمن

الشرع د . علي ، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس .
دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٧ ، الطبعة الأولى ،
١٢٨ ص ، قياس ١٧٥ × ٢٥ مطبعة اتحاد الكتاب العرب —
دمشق

٢٠٠٠ — ١٢ — ١٩٨٧

بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس : دراسة / علي

الشرع / ط ٠ أ ٠ - دمشق : اتحاد الكتاب العرب ١٩٨٧ -
١٢٨ ص ، ٢٥ سم ٠

١ - ٩٥٦١٠٩ ، ٨١١ ش ر ع ب

٢ - العنوان ٣ - الشرع

ع - ٧١٠ - ٧ - ١٩٨٨

مكتبة الأسد

دراسات أدبية صادرة عن اتحاد الكتاب العرب

- الظواهر المسرحية عند العرب — علي عقلة عرسان
خصوصية المسرح العربي — خالد محي الدين البرادعي
الرؤيا في شعر البياتي — محي الدين صبحي
كتاب ومواقف — دة ناديا خوست
في النقد الأدبي — محمد روجي القيصـل
صناع الأدب — دة عمر الدقاق
تشريح الثورة المضادة — صفوان قـدسي
عربي يفكر — حافظ الجمالي
حركة التأليف المسرحي في سورية — دة أحمد زياد محبك
الشعر يكتب اسمه — محمد جمال باروت
ما الشعر العظيم — يوسف اليوسف
أدب عربي معاصر — اديب عزت
الأدب في خدمة المجتمع — عبد المعين الملوحي
الثقافة العربية في الجزائر — دة عبد الملك مرتاض





اتحاد المكتبات العربية

هذا الكتاب

دراسة تعنى بتفسير القصيدة القصيرة
عند أدونيس، معتمدة لذلك يتتبع مسيرته
الأدبية وما تتضمنه من تعليقات النقاد.
محاولة بعد ذلك فك مغاليق القصائد القصار
باتباع بعض الأسس وتقصى معاني الرموز في
مختلف اشعار أدونيس.

716
117



0526542

مطبعة إتحاد الكتب العربية
دمشق

ثمن النسخة ٣٥ ل . س داخل القطر.
٥٠ ل . س في اقطار الوطن العربي.